

A Nemzet Kalogánya

.

Kálmán C. György 60. születésnapjára

A Nemzet Kalogánya

.

Kálmán C. György 60. születésnapjára

r e c i t i

Budapest
2014

Szerkesztette
Veres András
A szerkesztő munkatársa
Jeney Éva

A borító Bezeczky Gábor fotójának felhasználásával készült.



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc* (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható. Köteteink a *r e c i t i* honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

ISBN 978-963-7341-98-4

Kiadja a *r e c i t i*,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja ► <http://www.reciti.hu>
Borítóterv: Szilágyi Zsuzsa
Tördelte: Hegedüs Béla
X_Y-L^AT_EX, Linux Libertine, Linux Biolinum

Tartalom

<i>Prefasz</i> (Veres András)	9
ÁCS PÁL – SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
<i>Az vagyok-e most, aki tegnap voltam?</i>	
<i>Rádióbeszélgetés Tandori Dezső verséről 1986-ban</i>	13
ANGYALOSI GERGELY	
<i>Egyszerre éltünk</i>	18
BAGI ZSOLT	
<i>Képsorozat és dissensus communis</i>	24
BERKES TAMÁS	
<i>A népiség eszménye a cseh reformkor irodalmában</i>	32
BEZECZKY GÁBOR	
<i>Az amerikai új kritikusok társadalomszemlélete</i>	44
BOJTÁR ENDRE	
<i>Baltisztika? Baltisztika! Baltisztika..</i>	56
BÖHM GÁBOR	
<i>A szociografikus látásmód mint poétikai szervezőelv Tar Sándor A te országod című novellájában</i>	64
DECZKI SAROLTA	
<i>Alice a Kihaénnem téren, avagy a hatalom problémája a kortárs irodalomban</i> . . .	73
GYÁNI GÁBOR	
<i>Tény és fikció</i>	
<i>(Történeti narrativitáselméletek)</i>	80
HAJDU PÉTER	
<i>Átírás és tragikum Seneca Phaedrájában</i>	91

HORVÁTH GYÖRGY	
<i>Cultural Studies a posztoszocialista Kelet-Európában.</i>	98
JENEY ÉVA	
<i>Te, mindenható olvasó!</i>	105
KAPPANYOS ANDRÁS	
<i>Egy vidám tudomány</i>	
<i>Avagy: mindenkinek a maga tejszínhabja</i>	112
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
<i>„ami szép – mint mondják –, nehéz”</i>	
<i>Avagy: jól értjük-e a humán tudás igazságát?</i>	122
NEUMER KATALIN	
<i>Wittgenstein, Kalogány és a macskák.</i>	131
P. MÜLLER PÉTER	
<i>A Szellemtől Yorickig: holt/testképzetek a Hamletben</i>	139
RÁKAI ORSOLYA	
<i>Ideológia és irodalom határain</i>	
<i>Tormay Cécile értékelése az 1930-as években.</i>	149
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
<i>A történelmi regény létezési módja.</i>	155
SZÉNÁSI ZOLTÁN	
<i>Politika és irodalom a Magyar Figyelő történetének első periódusában</i>	165
SZILI JÓZSEF	
<i>Valódi és műélvezetek: a prózaiság költészete</i>	
<i>(Töredék Nyilas Atilla Az ékesszólásról című önéletrajzi nagytöredékéről)</i>	172
SZOLLÁTH DÁVID	
<i>Bábelt kövenként</i>	
<i>Még egyszer Szentkuthy Miklós Ulysses-fordításáról.</i>	182
THOMKA BEÁTA	
<i>Talányregény és az érvelés esztétikája</i>	195
TVERDOTA GYÖRGY	
<i>Kosztolányi Dezső és József Attila a nyelvről</i>	198
VERES ANDRÁS	
<i>A szerző fogalmának alakulásáról.</i>	207

WEISS JÁNOS

„Az én koromban”

(Négy pillanatfelvétel a fiatal Kosztolányiról és a 20. század eleji magyar irodalomról)217

Z. VARGA ZOLTÁN

Irodalomtörténet és prózapoétika

A modern regény története a regényelméletekben: Lukács, Sartre, Barthes232

Blogaritmus, avagy a poszt-ulánus kezéből még az egér sem rágja ki a dárdát

(Csörsz Rumen István)239

Tabula gratulatoria243

Prefasz

A Kiadó régi adósságának tesz eleget, amikor most közreadja a Kálmán C. György által inspirált, csakis neki ajánlott s a humaniorákat alapjaiban megrengető tanulmányok válogatott gyűjteményét. Sajnos a napjainkat jellemző betűszony miatt fennáll annak lehetősége, hogy némelyek talán nem eléggé tájékozottak Kálmán C. György személyét és munkásságát illetően, ezért itt röviden összefoglaljuk mindkettőt.

Kálmán C. György éppen hatvan éve, április 22-én látta meg a napvilágot. Az időzítés tudatos tervezésre vall, hiszen ezen a napon született Menuhin és Eliade, Henry Fielding és Jack Nicholson, Lenin és Tisza István is. (A nem kívánt törlendő!) Kálmán C. idővel már-már magas, dús szőrzetű, pápaszemes szép ifjúvá serdült, aki szívesen csodálkozik rá mindenre, ami éppen elébe járul, vagy amibe belebotlik. Bár nem sikerült kiderítenünk, hogy mikor és miért nyerte el a Kalogány ragadványnevet, annyi bizonyosnak látszik, hogy e név találó, hiszen valamennyien elfogadtuk.

Egyetemi éveiben nem kis feltűnést keltett azzal, hogy kedvenc Ady-versét, *A ló kérdez* című halhatatlan remekművet nagyszabású eposzá fejlesztette tovább, *Aki kérdez, az ló* címmel. Az irodalomtudomány szentélyébe a beszédaktusnak szentelt dolgozatával nyert bebocsátást. Azóta kevés szóval beéri. Eleinte izgalomban tartotta a szakmát, hogy vajh' melyik irányzathoz csatlakozik. Ő azonban előrelátóan úgy döntött, hogy egyikhez sem. Ennek köszönhető, hogy munkásságát ma már külön irányzatként tartjuk számon. A kilencvenes években azzal az (újabb) emberpróbáló dilemmával szembesült, hogy melyiket tekintse fő működési területének: az irodalomelméletet vagy az irodalomkritikát. Mindkét terület nagy szerencséjére az utóbbit részesítette előnyben.

Kritikusként megvesztegethetetlen és jószívű. Már pályája elején feltalálta a civil kurázsit, s ennek követelményét kiterjesztette az akadémiai szférára is. Csodával határos, de ma is köztünk van. Szívesen avat új költőt és új irodalomtörténészt, önfeledten gyártja a konkurenciát. Foglalkozását tekintve mindenekelőtt jó ember. Habozás nélkül siet diákjai és az olyan, bajba jutott folyóiratok megsegítésére, mint a *2000*, a *BUKSZ* és a *Literatura*. Jó szóval oktat, és játszani is enged. A pécsi egyetemen elnyerte a Legvajszívűbb Oktató megtisztelő címét, amit a hallgatók kizárólag az ő számára alapítottak.

Az utóbbi években járása lelassult, kritikusi működése felgyorsult. Lehetetlen felsorolni, hogy mi mindenben lett Ő a zsinórmérték. (De a férfidivatban inkább Armanit kövessük.)

Kötetünk címével Kálmán C. György egyetemes vagy legalábbis országos jelentőségét kívánjuk érzékeltetni. A *Rómeó és Júliá*ból tudjuk, hogy a csalogány az éjszaka dalnoka – aligha találhatunk a mai helyzetre és Kálmán C-re (együtt) illőbb metaforát. S innen üzenjük a Nemzet Kalogányának: lesz szíves keresni és elviselni társaságunkat és szeretetünket a jövőben is!

kezdtém írni ezt a kis rövidet, gondoltam, legyen az én kis olvasóimnak is egy kis ünneplés, emlékezzünk meg jeles költőinkről, egyúttal terjesztem az ismeretet, felhívom a figyelmet, röpke verselemzés, tévhitek eloszlatása, vicces befejezés

(kcgy)

ÁCS PÁL – SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Az vagyok-e most, aki tegnap voltam?

Rádióbeszélgetés Tandori Dezső verséről
1986-ban

Volt egyszer egy Szövegmagyarázó Műhely. Ha valaki netán utánanézik a bibliográfiákban vagy az interneten, szinte semmit sem talál ennek az 1970-es–1980-as években az Irodalomtudományi Intézet vonzáskörében működő szellemi csoportosulásnak a történetéről. A Bojtár Endre, Horváth Iván, Szegedy-Maszák Mihály, Szörényi László, Veres András és Zemplényi Ferenc által alapított féllégű (félellenzéki?) kör ugyanis sohasem lépett fel teljesen nyilvánosan, valós összetétele, igazi szándékai, és egyáltalán: létezése körül örök homály lengett. Mikor kezdődött? Mikor ért végleg véget (vajon véget ért-e egyáltalán?), hányszor függesztette fel működését és hányszor alakult újra? mi volt a nevük? (a köznyelv csak „okos fiúk”-ként emlegette őket), mely irodalomtörténeti produktumok köthetők „hivatalosan” a Műhelyhez? Kik és mikor csatlakoztak hozzájuk, kik, miért, mikor hagyták el a kört? – nos, ez még a Szöv. Magy. Műh. Szerv. Tan. Közp. Biz. egykori titkára (Kálmán C. György) által előbb indigóval, később már xeroxgéppel másolt féltitkos protokollumokból sem derül ki világosan. Annyi mégis megállapítható, hogy a Műhely támogatta a tagok „észrevétlen” beszivárgását a hivatalos médiába, ahol kíváncsatos volt a kör eszméinek (melyek voltak ezek, nem lehet pontosan tudni) feltűnésmentes terjesztése. Erre utal az 1984. február 2-i taggyűlésről készült *Emlékeztető* egyik passzusa: „Részvétel a Rádió különböző irodalmi műsoraiban, a Műhely tagjai számára, de nem a Műhely szervezésében”. Az alább olvasható rádióbeszélgetés ennek a sikeres behatolásnak ritka, rejtett, és némi figyelmet érdemlő dokumentumai közé tartozik. A hanganyag kellő és méltó értékelése a jövő feladata, itt csupán felhívnánk a figyelmet a beszélgetők finoman cizellált (szinte teljesen észrevehetetlen) ellenzékiségére, mely igazából csak a tárgyválasztásban érhető tetten. Tandori Dezső költészete ugyanis a (heterogén) hivatalosság szemszögéből nézve még a rendszerváltást megelőző években is az „érdektelenségig lecsupaszított avantgárd formalizmusnak” (afféle szitokszó volt

ez az „avantgárd”: ’modernnek tartják, de számomra érthetetlen’ – nagyjából ennyit jelentett) számított, miként ez a beszélgetést felvezető rádiós szerkesztő szavaiból kiderül. A műsorvezető meglepő anticipációja szerint (mely nyilvánvalóan a stúdiófelvétel után készült) a szövegmagyarázók arra a közös megegyezésre jutnak *majd*, hogy az egyébiránt tökéletesen „érthetetlen” Tandori legújabb versében „sarkos fordulattal” szakítani látszik önmagával, és „mintha visszakötné magát költészetünk ismerősebb hatásformáihoz”. A beszélgetés résztvevői ehhez a felvezetéshez (igen jelentősegteljesen) egyetlen szóval sem csatlakoznak, csupán elhelyezkednek a felkínált hermeneutikai térben, és egyikük (Szegedy-Maszák Mihály) egy *másik* versben, másikuk (Ács Pál) pedig egy nem létező képben vélük megjelteni a szóban forgó költemény értelmezésének kulcsát. – A Tandori-vers az *Élet és Irodalom* 1986. január 13-i számában jelent meg, később pedig *A megnyerhető veszteség* című kötetben (Budapest, Magvető, 1988, 218–219.). A beszélgetést 1986. február 3-án rögzítette a Magyar Rádió.

A ködös Körönd

A Szondy utcánál, aprózva lépted,
míg elteszed az aprót, odaérsz
a Kodály Köröndhöz. A ködben égnek
a közlekedési lámpák, s te élsz
az alkalommal, s amiért fizettél,
ráhangol az is, vársz szabályszerűen,
ráhangol a napszak, az oly közel tél,
és szétszórt bizonyosság vár a fűben:
székek csoportja, váratlanul, ingyen,
váratlanul, mint ahogy ide jöttél,
kék pulóverben, kordzakóban-ingben,
s nem többé, mintha bárkit is keresnél
a szomszéd kórházutcában, a férc
fürtű akácsoron, s ha fáj a térded
mészcsomója, s ujjbegyet bizserélsz
másik ujjbeggyel, hátha visszaéled,
ezek még nem az igazi bajok,
ezek azoknak még csak jelei,
útvonalaid legyalogolod,
elragadnak esetlegesei,
de csak épp hogy, ropogással a pékség,
tömör üvegfehérrel, folyadékkal
egy-egy pult, s a képzeletbeli kékség
inkább csak adakozó unalommal

borít körül, hogy elmúlt, ami el, s el
is hozott, viszont, mást, és még esélyként,
s aprózó lépted nyújtod szavaiddal,
s kihallod az időtelés beszédét,
csak nem tudod, mit fog jelenteni,
így továbbítva meg sem hallgatod,
épp csak nem tudod elveszíteni,
s mint pogácsapapírból gyúrt golyót,
ejted jobb kezedből a bal zsebedbe,
pedig az utca közben néptelen.
Ez már a Majakovszkij, a Lövölde,
a posta bukkan elő hirtelen,
fokozod az érintőleges érzést,
megvásárolod a ragadozó-sort,
a megállóban felmondod a címzést,
és oly arccal nézel, mint aki jószolt;
pedig ki tudja. Mi az, ami ott szólt,
jövet ismét, s hova lesz, visszanézhést,
ott voltál-e, s te vagy-e, aki ott volt,
s mi volt ott, ha ily semmi munkavégzést
nem sejtet nyoma, s nincs más nyoma sem,
csak annyi, hogy beültél ott a körbe,
és nem lehattél volna jobb helyen,
s mi összevissza volt, most: vissza, össze...?
Beljebb-tanulsz a nagycsoportos őszbe,
szűkebb körben, fűben, még székeken.

SZMM: Február 1-jén, a *Népszabadság* szombati számában megjelent egy hat versszakra tördelt, hasonló tematikájú vers *Az akart akaratlan* címmel, az alcíme szerint: *Anyám emlékének*. [Később, immár az ajánlás nélkül *A megnyerhető veszteség* című kötetben, i. m., 219–221; közvetlenül *A ködös Körönd* után – Á. P.] Ezek szerint tehát ez a vers is a költő édesanyjának halálához kapcsolódnék?

ÁP: Feltétlenül így gondolom. Több jel mutat a két vers közös tárgyára, az édesanya halálának emlékére. A *Népszabadság*-beli vers hangsúlyozottabban szól „a Körönd melletti utca halottjára”-ról, de itt, ebben a költeményben is megemlíti Tandori a „szomszéd kórházutcát”, tehát feltétlenül igaz, amit mondasz. Ez a vers – *A ködös Körönd* – azonban mégis eltér a *Népszabadság*-belitől, nemcsak tematikáját, nemcsak formáját illetően, hanem valami másban is. Ez a különösség egy érdekes kettősségen alapul.

A vers (egyfelől) oly egyszerűnek, egyértelműnek tűnik, hogy tulajdonképpen nem kíván semmi magyarázatot. Tehát olyan, mint amikor Rilkével-Tandorival szólva azt mondjuk: tegnap nyár volt, ma ősz van. Nem több ez a szöveg, mint egy útvonalnak a valóságos végigjárása. A vers nem leírja, nem ábrázolja a sétát, hanem mintegy létrehozza azt, továbbít valamit, aminek mibenléte roppant bizonytalan: „s kihallod az időtelés beszédét, / csak nem tudod, mit fog jelenteni, / így továbbítva meg sem hallgatod, / épp csak nem tudod elveszíteni”. És egy séta, az már nem szó, hanem cselekvés, nem nyelvi jel, nem is társulhat hozzá nyelvi jelentés. Az ilyen „cselekvésszerű” vers tehát nem jelent semmit, de mégis van lenyomata: benyomásokat hoz létre: akár a „ködös” szóra mint a Körönd jelzőjére gondolunk, akár magára a kórházutcára, akár a némiképp banális elmélkedésekre az időről, az elmúlásról: „ezek még nem az igazi bajok, / ezek azoknak még csak jelei”. Mindez valami motyogás- vagy mormolás-szerű érzetet kelt, utal valamire, amiről nem derül ki pontosan, hogy micsoda.

Másfelől tehát ennek a pontosan meghatározható útvonalnak a végigjárása spontán váratlansággal „létrehoz”, „megrajzol” egy elvont képződményt, képet vagy imaginációt. Nem igazán közlés ez, sokkal inkább valamiféle ködös, alig értelmezhető jóslat: „és olyan arccal nézel, mint aki jóslt”. Tandori úgy szokta mondani, hogy „már túli”, valamin túli mozzanatok vannak a versben. A tapasztalat által igazolt képzetek mögött tehát tapasztalat előtti fogalmak sejlenek fel.

Ennek a versnek tehát lehetséges egy képi, ha úgy tetszik, konceptualista értelmezési lehetősége...

SZMM: Bocsáss meg, én rögtön hozzátenném, hogy a koncept-művészet végül is egy már évtizedek óta létező művészeti irányzat, amely a képzőművészet és az irodalom határán helyezhető el. Maga Tandori is létrehoz képszerűen megjelenített műalkotásokat is, amelyek a koncept-művészet célkitűzéseinek megfelelően valamilyen fogalmi jelentést képszerűen próbálnak kifejezni.

ÁP: Igen.

SZMM: Ha jól értem, a logikád szerint, és ha jól értem, ezzel egyet is értek, tulajdonképpen arról van szó, hogy itt most szövegszerűen megpróbál egy ilyen koncept művészeti tárgyat – ha úgy tetszik – értelmezni, szövegbe kivetíti, szóban fejezi ki azt, amit egy ilyen koncept művészeti alkotás kifejez, tehát nagyon erősen gondolati, fogalmi jelentést teljesen képi kifejezésben és mégis nyelvileg.

ÁP: Pontosán. Ebben a versben számos alkalommal találunk utalást arra, hogy valamiféle elvont geometriai formákra vonatkozik mindaz a mozgás, amelyet észlelünk. A *ködös Körönd* a kör szót tartalmazza, és ez Tandorinál – számos verséből idézhetnénk – egy olyan forma, amelyik már maga is konceptus, ha pontosabban meg akarnánk fogalmazni, hogy mi ez, akkor persze nagyon általános dolgokat

kellene említenünk. A konceptus nem más, mint egy kör, amelyhez érintőt húzunk: „fokozod az érintőleges érzést”. A séta útvonala ez, és a mű legfontosabb mozzanata egy bizonyos pont, ahol az egyenes a kört érinti: „beültél ott a körbe”, ugye...

SZMM: Két dolgot említettél, először is, hogy „tegnap még nyár volt, most már ősz van”. Fölvetődik itt az a kérdés, hogy vajon hagyományos értelemben lírának tekinthető-e *A ködös Körönd*. Igen, rengeteg lírai hagyomány nyoma érzékelhető ebben a versben. Roppant sok korábbi verset, korábbi magyar verset idéz, eltekintve attól, hogy számos olyan tulajdonsága van ennek a szövegnek, amely egyenesen őslírai jellegzetesség, sok-sok fölösleg van benne. Például egy sor ismétlődik. Az elején ott vannak a betűrímek, azután egy szónak két jelentésével találkozunk: „aprózva lépted, / míg elteszed az aprót”, és így tovább. Ugyanígy erősen hagyományos ez a metafora is: az „oly közel”, sőt, félve mondanám, a *közelítő* tél. Nyilvánvalóan fölvethető az a kérdés, amely a vers vége felé különös hangsúlyt kap abban a sorban: „ott voltál-e, s te vagy-e, aki ott volt”? Tehát van-e folytonosság a személyiségben? Az vagyok-e most, aki tegnap voltam? A nyár és ősz közötti hirtelen váltás éppen e folytonosságot teszi kérdésessé, hiszen az évszakok az életút jelképeiként is szerepelnek.

Azután a másik általad említett tényező a kör, amely sok más jelentése mellett végtelen is, hiszen a körnek nincs vége, tehát a végtelenség eszméje is benne rejtőzik a versben. A másik változatban (nevezzük így), tehát abban, amelyet először említettem, abban, amelyik a *Népszabadságban* jelent meg, ez olvasható: „az akart akaratlant úgy »teszed«, / mint aki [– s most jön egy szó, amely zárójelben van –] (nem) hisz egy másik valóban”. Vagyis ezt a sort így is lehet olvasni: *'aki hisz egy másik valóban'*, és így is: *'aki nem hisz egy másik valóban'*. Ez annyit tesz, hogy egyfelől adott ez a bizonytalanság-érzés, adva van a mindennapi lét, amely *A ködös Köröndben* elmesélt útban hangsúlyozottan hétköznapi, nagyon mulékony, látszólag jelentéktelen valóság, és vajon *ehhez képest* létezik-e egy másik valóság, vagy nem. A vers ezt nem dönti el. Rendkívül tudatos költőről van szó, aki egyszerre merít kortárs – ha nagyon fontoskodók akarunk lenni, a közelmúltbeli irányzatokból is, mondjuk ilyen a koncept művészet –, ugyanakkor rendkívül régi hagyományokból is, tehát azt lehetne állítani, amit Tandori egyik versében, amelynek *Blues Szép Ernőért* a címe, maga is mond: „szeretek úgy odaérni valahová, ahogy elindultam”. Tehát tulajdonképpen a belső függetlenség az ő saját mércéje. Ennek a mércének, belső elvárásnak, azt hiszem, mint költő, maradéktalanul képes megfelelni.

(Lejegyezte és szerkesztette: Székely Júlia)

ANGYALOSI GERGELY

Egyszerre éltünk

Kálmán C. Györgynek

Barthes 1977 januárjától ugyanezen év májusáig tartotta meg első kurzusát a Collège de France-ban *Comment vivre ensemble* (Hogyan éljünk együtt) címmel. Ha meggondoljuk, hallatlan merészség kellett ahhoz, hogy kinyilvánítsa: egyetlen módszertani elvet fog követni, mégpedig a „nem-módszer” elvét. Vagyis a „fantazmáiról” fog beszélni fél éven át, egy bizonyos tárgykörben, de a vezérszavaktól gyakran eltávolodva, kitérőket téve, ha úgy tetszik: elkalandozva olyan irányokban, amelyeket még maga sem sejtett korábban. Ehhez még hozzátehetjük, hogy Barthes (mai szóval) sokkal „interaktívabbá” szeretne volna tenni a kurzust annál, mint amilyenre végül is alakult. A hallgatóktól írásos hozzászólásokat, véleményeket, javaslatokat vagy bírálatokat kért, s ezekre folyamatosan reagálni kívánt. A jelek szerint ez a módszer ekkor még túl szokatlan volt (lévén a Collège hagyományosan a „prelegálás” helye, ahol a nagy professzort passzívan hallgatni szokta az áhítatos tömeg).

A kurzus középpontjában álló fantazmának nevet is ad Barthes, mégpedig az *idioritmia* kifejezést. Ez a műszó Barthes saját leleménye, és azt az életmódot (vagy inkább létezmódot) jelöli, amelyet egy viszonylag kis közösség egyedei folytatnak – vagy folytatnának abban az ideális szituációban, amely az említett fantazmának megfelelne. Életrajzírója, Marie Gil említi, hogy a téma még a Collège-korszakot megelőzően kezdte el foglalkoztatni Barthes-ot, mivel legközelebbi barátai közül többen is éltek együtt kisebb közösségeket alkotva. Arra volt tehát kíváncsi, hogy milyen átmeneti formák létezhetnek a párkapcsolat (duális forma), illetve a kollektívizmus (plurális forma) között. Lehetséges-e, hogy egy közösség tiszteletben tartsa azt, amit Nietzsche a „distanciák pátoszának” nevezett, s ami a személyeket elválasztó távolságok közös nevezőre hozatalának apóriáját vagy paradoxonát jelentené. Vagyis lényegében időről-időre bizonyos szabályok szerint megszakított magányról lenne szó, az individuumok egyszerre izolált és egymással mégis összekapcsolt életformájáról. Egy olyan életformáról, amelyben mindenkinek megvan a saját ritmusa (erre utalna az *idiosz* és a *rhüthmosz* szavak

összeillesztése), amelyet nem nyomna el a közösség felettes énként funkcionáló „központi” ritmusa. Nem véletlen, hogy a nietzschei fordulat idézésekor Barthes utópikus értéként megemlíti egy olyan szocializmus elképzelését, amely nem a nyájszerű kollektivizmust, hanem a „distanciák szocializmusát” valósítaná meg.

Annyit bizonyosnak vél, hogy az idioritmia fogalmát nem lehet egy hagyományos párkapcsolatra vonatkoztatni, már csak azért sem, írja, mert a duális kapcsolat a közös otthon terét is egyetlen középpont: a hálósoba köré szervezi. Az idioritmia valamiféle átmenet a negatív véglet (a teljes magány), és a pozitív véglet, a *coenobium* között (ez utóbbin a kora középkori – egyiptomi – keresztény remeteszerzeteseket érti, és emlékeztet az elnevezés görög gyökerére: „koinobitész” – közös életet élő). Ha a közös életet minden mozzanatában egy, az egyén felett álló szabályzat kezdi irányítani (természetesen egyes személyekre ruházott hatalom révén), akkor ez diszritmiát, heteroritmia eredményez. Az idioritmia amúgy is szoros kapcsolatot tart a vágy és az utópia fogalmaival, ezért Barthes különös figyelmet szentel az esetlegesen felmerülő irodalmi példáknak. Mindenképpen érdekes megjegyezni, hogy a referencialitástól eltávolodó „szövegszerűség” egyik vezérfigurájaként számontartott irodalomteoretikus azért veszi elő a regények példáját, mert szerinte a regények „makettek”, szimulációk, fiktív kísérletezés terepei egy modellel. Megállapítja, hogy az idioritmiának tiszta regényszerű megvalósulása nincs, viszont „majdnem minden regényben” vannak szétszórt töredékei. Balzac művének, *Az ismeretlen remekműnek* a zárlatával világítja meg ezt a jelenlétet: emlékszünk a kaotikus ecsetvonások közül kitetsző csodálatosan megfestett lábra. Barthes visszatérő irodalmi példái is beszédeseek. Thomas Mann *A varázshegy*, Goethe *Vonzások és választások*, Gide *La séquestrée de Poitiers*, Zola *Tisztes úriház*, Golding *A legyek ura* és Defoe *Robinson* című regényét emlegeti elsősorban.

A nagy kérdés természetesen mindig az, hogy miképpen jön létre egy csoport, vagy másként kifejezve: az egyedek miért alakítanak csoportot? Mi az oka vagy a célja a társulásnak? Keresztény gyülekezetek esetében ez a cél nyilvánvalóan a tökéletesedés; a „varázshegy” szanatóriumában tartózkodó betegek gyógyulni akarnak; Sade zárt tereiben a sajátosan értett *erosz* kapcsolja össze az urakat az áldozatokkal; másutt a vezértől való függőség, a csoport létét meghatározó támadás vagy menekülés a döntő. Barthes felteszi a kérdést, hogy elképzelhető-e télosz nélküli csoport? „Másként kifejezve: lehetséges-e az idioritmikus csoport?” Az idioritmia ugyanis ebben a vonatkozásban a hatalmi pozíciókat strukturáló télosz hiányát jelenti (vagyis *nem mindenféle* télosz hiányát). A szerző emlékeztet rá, hogy az anakorétizmus, vagyis a remeteség nem mindig és nem mindenhol jelentett teljes magányt. A remeték csoportokat is alkothattak, ám ezek a csoportosulások nem ismerték a „leader”, a vezető pozícióját, vagyis alkalmasak voltak egyfajta idioritmia megvalósítására, míg a cönobitizmus minden formája feltételezi a vezető funkcióját. Érdekes párhuzamot von, s egyben különbséget állapít meg a keresztény, illetve a keleti típusú karizmatikus szerveződésű közösségek

között. Ez utóbbiak nem ismerik a *leader*, a főnök fogalmát; az ennek megfelelő pozíciót a modell, guru, a csoport egyik „régí” tagja tölti be – ez kompatibilis az idioritmiával, a modell ugyanis nem főnök. Projektív funkciója, karizmája, nem pedig gyakorlati értelemben vett hatalma van. Akár választás nélkül, akár választás útján kerül valaki ebbe a pozícióba, az egyhangúság mindig szavatolt. Biont, a szociálpszichológust idézve „nehéz elfogadni egy olyan vezetőt, aki sem nem támad, sem nem védekezik”, márpedig a guru ilyen – ezért nem lehet *leader*. Persze lehet próbálkozni azzal, hogy a vezér funkcióját valamilyen formában a közösségre ruházzák. Ezzel kapcsolatban a szexuális forradalomról író Wilhelm Reichet idézi Barthes, aki rávilágít, hogy ezeknek a kollektivista kísérleteknek (minden „közgyűlésnek”) a fatális és nevetséges kimenetele a *komisszió*. A közösség megbízásokat, vagyis hatalmat ad egyeseknek, s cserében megpróbálja elszámoltatni őket. Ha ezek a megbízások hosszú időre szólnak, félő, hogy kialakul a *komisszárok* uralma, vagyis egy igazi, politikai értelemben vett hatalom. Ha viszont a (mondjuk, hetenkénti) rotáció módszerével próbálkoznak, annak rendetlenség, súrlódások, konfliktusok lehetnek a következményei, vagyis a csoportkohéziót bomlasztó erők lépnek fel.

Barthes-ot különösképpen érdeklik az idioritmiának esetleg otthont adni tudó terek, legyen szó a szerzetes cellájáról, Noé bárkájáról, vagy Verne rejtelmes szigetén a telepések által kialakított lakóhelyekről. A terület körülhatárolása azért rendkívül fontos, mert hozzátartozik a benne élők *identitásának* meghatározásához. A *clôture*, a körülhatárolt tér első számú funkciója természetesen a védelmezés – Robinson esetében ez a delíriumig fajul, emlékeztet Barthes. Megkérdezhetnénk, hogyan kapcsolódik a magányos hajótörött figurája az idioritmia tematikájához? Egy bizonyos szinten könnyű a válasz, hiszen mindenki emlékszik arra, hogyan rekonstruálja Robinson azt a társadalmi közeget, amelyből kiszakadt, megteremtve a maga sajátos életrendjét, *timing*ját, rítusait. Barthes szerint a regény igazi bűvöletét éppen az így kialakított események nélküli mindennapiság adja; amikor történni kezdenek az események, ez a hatás megtörik.

Valóban érdemes elgondolkozni a kérdésen, hogy miért nincs *klausztrofilia*, ha egyszer beszélünk klausztrofóbiáról? Alighanem joggal jegyzi meg, hogy az előbbi, legalábbis nyomokban, mindenkiben megvan. S ha máshonnan nem, gyermekkorunkból emlékszünk a kis, rejtett zugra való vágyakozásra, amely csak a miénk, illetve ahová csak azt engedünk be, akit akarunk. Gide idézett művének női főszereplője, a hihetetlen mocskokban élő Mélanie-nak a példája nyomán pedig bizvást gondolhatunk Szabó Magda *Az ajtó* című regényének Emerenc nevű házvezetőnőjére. Emerencnek szintén van egy saját tere, ahová senki sem léphet be, s amelyet csak megtévesztéssel és lényegében erőszakkal, voltaképpen a házvezetőnő élete árán sikerül csak felszámolni. *Az ajtó* két főszereplője, Emerenc és az író közötti viszony pontosan az a „folie à deux”, a párban járó téboly, amelyet Barthes az idioritmia egyik szélsőséges (és eltorzult) eseteként vesz számba.

Az előadások során ezen a ponton kezdődnek az említett „elkalandozások”, azok a metonimikus kitérők, amelyek csak távoli, de nem jelentéktelen összefüggésben vannak a fő gondolatmenettel. Külön fejtegetést szentel az auditív benyomások és a térbeliség (mely, mint láttuk, a közösség egyik definíciója) viszonyának. Több irodalmi példát hoz annak illusztrálására, hogy a minket körülvevő hangegyüttesekből a többiek jelenlétére, sőt tevékenységére következtetünk, néha anélkül, hogy ezt tudatosítanánk. Mi nyugodtan idézhetjük Kosztolányi versét: „Olykor egy-egy zajt hallasz künn az utcán. / Minden zajról tudod, hogy mit jelent. / Még bús se vagy. Csak józan és figyelmes. Majdnem nyugodt. Egyszerre fölsóhajtasz, / A fal felé fordulsz. Megint elalszol.” (*Ha negyvenéves...*) Ami a magyar költő versét társíthatóvá teszi a francia esztéta gondolataival, az nemcsak az ismerős hangok szerepe a tér otthonosságának és a többiek tevékenységének azonosításakor, hanem az ágy, mint magának az otthonosságnak a jelképe is. Erre még visszatérek. A hallás persze lehet hallgatóság is, a többiek megfigyelésének és ellenőrzésének eszköze. Az idioritmia idillikus, utópikus auditív tere egy olyan közösséget feltételezne, mondja Barthes, ahol csak halljuk, de nem hallgatjuk /ki/ egymást: „elfojtás nélküli tér, ahol hallanának, de nem hallgatnának”. Az abszolút hangzó transzparencia helye lenne ez, ami másfelől magának a zenének a definíciója. „A zenében nem leskelődünk – és bizonyos értelemben nem hallgatunk.”

Az „idilli” jelzőt le is fordítja Barthes: olyan közösség lenne ez, amelyet a konfliktus hiánya jellemez, vagyis amelyben nem lenne *langage-rejet*, azaz olyan nyelv, amely a többi nyelvet kizárja. Valójában azonban (s ezért utópikus az idill, vagy idilli az utópikus) minden nyelv aszerint határozza meg magát, hogy milyen nyelvet zár ki, vet el; a nyelv „nulla foka” nem létezik. Egy meglehetősen fura fejtegetés során a Collège újdonsült professzora elárulja a *nevekhez* fűződő különleges viszonyát. A tulajdonnév, mondja, az a speciális névtípus, amely az összehasonlíthatatlanra utal. Egy ideális, tehát utópikus közösségben nem lennének nevek, csak hívások, jelenlétek; nem képek, vagyis távollétek játszanák a főszerepet (a név mindig távollét, valakinek a hiánya) – nem lenne név általi manipuláció.

Az ágy jelentősége a proxemikai térről szóló előadásban jelenik meg újfent, mégpedig a lámpa szomszédságában, mely utóbbit „*crystallisateur de proxémie*nek” a proxémia kristályosítójának nevez. A proxémika fogalmát illetően Hall nálunk is évtizedek óta ismert világhírű könyvére hivatkozik. Nem is a fogalmi újdonság adja előadásainak értékét, hanem az a hallatlanul finom elemzés, amelyben felvonultatja a különféle szociális miliőhöz tartozó enteriőrök proxemikai sajátosságait, s időről-időre rávilágít azok irodalmi szerepére. A lámpával kapcsolatban megint csak Kosztolányit idézhetnénk (első kötetéből, a *Négy fal közöttből*, melynek már a címe is proxemikai tematikát idéz); az ággal kapcsolatosan pedig Ady híres versét: „Lefekszem. / Óh, ágyam, Óh ágyam, tavaly még, / Tavaly még más voltál. / Más voltál: álom-hely, / Álom-hely, erő-kut, / Erő-kut, csók-csárda, vidámság, / Vidámság. Mi lettél? / Mi lettél? Koporsó, / Koporsó. Naponként, /

Naponként jobban zársz, / Jobban zársz. / ledőlni, / Ledőlni rettegetve, / Rettegetve, fölkelni, / Fölkelni rettegetve, / Rettegetve kelek föl...” (Az ágyam hívogat) „Az, ágy, a proxémia lényege, valamiképpen a testhez tartozik; a test protézise, mintegy ötödik végtag; a pihenő test végtagja, szerve...” mondja Barthes, emlékeztetve Spinoza különös ragaszkodására egy ágyhoz. Felállít egy játékos, de nagyon is lehetséges tipológiát, megkülönböztetvén azokat, akiknek gazdag, multifunkcionális viszonyuk van az ágyukhoz, és akiknek nem fontos, hol alszanak, lévén számukra az ágy csak egy személytelen, tisztán használati tárgy. S párhuzamba állítja ezt azzal a felosztással, mely szerint vannak, akiknek szükségük van proxémiára, hogy dolgozni tudjanak, illetve vannak, akik mindenütt tudnak dolgozni, mert nincs szükségük a saját testük imaginárius kiterjesztésére a térben. A térről még igen sok, nem kevésbé izgalmas „dossziét” nyit meg Barthes; így például a derékszög és a kör viszonyának küzdelmét az idioritmikus közösség belső terének létrehozásakor, vagy a *keret* fontosságát.

Az összegzésben azonban visszatér az idioritmikus csoportok elképzelhetőségének kérdéséhez. Fontos különbséget tesz a szabály, a regula és a szabályzat, illetve – ahogy régies katonai nyelven mondták magyarul – a reglama között. A regula szó őse a görög „orego” (előre menni egyenes vonalban); a regula mindig lefed egy régiót is, azaz térképzet járul hozzá, vagyis egy területre vonatkozik. A szabály: etikai (néha misztikus) aktus, melynek célja az élet, a mindennapok transzparenssé, áttetszővé tétele. Alapvetően egy szokásrendre utal, tehát nem írott, szemben a szabályzattal, amely mindig írásos. Az idioritmia kíválságos tere a szabály, és nem a szabályzat. Ebben áll az idioritmikus utópia lényege; ha barátok kis körére vonatkoztatjuk, hogyan lehet elképzelni egy olyan szabályt, amely nem vezet szabályzat kialakulásához? Ez utóbbi ugyanis már tiszta hatalmi viszonyt involvál, a társiasság hatalomban megnyilvánuló vetületét. A kritikai szellem éberen tartása éppen annak a tudomásul vételében állna, hogy minden szabályban ott van a szabályzat csírája, és hogy minden szokás a törvény álcázott formája.

Mire való a nyíltan megvalósíthatatlan vagy csak utópikus vagy irodalmi formában létrehozható idioritmikus közösségek makacs vizsgálata? Barthes a *Xéniteia* fejezetben adja meg a választ. A kis közösségek kialakítása mindig is a létezés idegenségének ellenében történt. A *xéniteia* idegenben tartózkodást jelent: száműzetést, (esetleg önkéntes) zarándoklatot; katonai értelemben: a zsoldos sorsát idegen országban. „(És ha valamennyiünket úgy lehetne meghatározni, mint zsoldosokat abban a világban, ahová helyeztettünk: fizetett szolgálatra, olyan különböző megbízások teljesítésére, amelyek nem a mi ügyeink, s ezen ügyek által szüntelenül olyan területekre küldve, ahol idegenek vagyunk?)” És a középkori szerzetesek esti szolozsmájára, a kompletóriumra utalva hozzászól: „idegennek lenni – elkerülhetetlen, sőt kívánatos, kivéve, mikor leszáll az este”. S arra kéri a hallgatóságot, hogy képzeljék el azt a sötétséget, amely ilyenkor a kolostor lakóira borult.

Igen, a „vivre-ensemble”, az idioritmikus együttélés utópia, amely egy régényszerű fikciót igényelne, egy kontingens és anonim csoportra vonatkoztatva. Barthes véleménye szerint nem egy szociális utópiáról van szó. Ezt úgy érti, hogy Platóntól Fourier-ig minden utópia szociális volt, vagyis a hatalom ideális megszervezésének kutatása. Az ő utópiája viszont az individuumok egymás közötti távolságának szabályozására vonatkozik (lásd ismét Nietzsche kifejezését, a „distanciák pátoaszát”). A távolságtartás azonban kifinomultság, tapintat, „délicatesse” kérdése, amely eleven életet biztosítana a kapcsolatoknak, miközben levinné a rájuk nehezedő súlyokat. Ez lenne a legfőbb jó, a *Souverain Bien*, amely együtt járna a képekről, a képzeletbeli uralmáról való lemondással, a manipuláció távoldartásával.

Első kurzusa során, amelyet haláláig mindössze kétféle követhetett még, Barthes a módszertelenség módszerét választotta. Mit jelent ez? Egész egyszerűen annyit, mondta hallgatóinak, hogy „az ember kiteszi magát annak, amivel útközben találkozik”. Lacani értelemben nem-fallikus viselkedés ez, hiszen nem az előre kitűzöttet, a meghatározott célt akarja megvalósítani, hanem helyet biztosít az eseménynek, annak, ami maga az előreláthatatlan. S hozzáteszi, hogy „az ideális kurzus az lenne, amikor a tanár (a beszélő) banálisabb volna, mint a hallgatói; amikor az, amit mond, nem jutna el addig, amit kívánt a hallgatókból”. Ebben a vágyban összegződik a tanári pályája csúcsát elérő Barthes hitvallása.

BAGI ZSOLT

Képsorozat és dissensus communis

Egy képsorozatról szerettem volna írni, virtuális galériáról, a kortárs magyar irodalom képeiről. Ócska, elhasznált metafora, mondhatod. Képek és irodalom: nincs benne semmi új, és legfőképpen nincs benne semmi igaz. Mi köze az irodalomnak, a kortárs irodalomnak a képhez? Semmi, a kép nem szöveg, a szöveg nem kép, csak az ócska metafora miatt gondoljuk, hogy lenne itt bármiféle párhuzam.

De hát, ahhoz, hogy azt mondhasd, e párhuzam alaptalan, nem kellene már tudni, mi is a kép és mi is az irodalom? Különben mire alapozod, hogy semmi közük nincsen egymáshoz? Vállalkozol arra, hogy meghatározd őket?

Persze, persze, miért is kellene mindent meghatározni, hiszen a hétköznapiakban minden probléma nélkül használjuk e szavakat, mindenki érti, mit értünk azon, hogy „kortárs irodalom” vagy azon, hogy „kép, képsorozat.” Csakhogy tényleg mindenki érti-e? Azt legalábbis semmiképpen nem gondolhatod, hogy mindenki ugyanazt érti rajta. Mire lenne akkor a sok vita, a sok „vélemény” és „nézet”?

Kép, sorozat, irodalom: kapcsolat van közöttük, csak alaposabban kell szemügyre vennünk viszonyukat. Biztosan nem rokon fogalmak, de ha leszámazási kapcsolat nincs is közöttük, baráti legalábbis van. És ahogy mondani szokták, az ember a családját nem válogathatja meg, a barátait viszont igen.

A kép látszólag egyszerű dolog: mindennapjaink része, mindenki tudja, hogy ha egy képet lát, akkor nem a valóságot, hanem valami ahhoz hasonlót lát. Illetve hát mindenki így tudta elég sokáig, nagyjából a reneszánsztól az elmúlt évszázad ötvenes éveig, és mivel ez a hosszú idő nem múlik el nyomtalanul, ma is van, hogy így gondolunk rá. Mert az elmúlt évszázad ötvenes, de legkésőbb hatvanas évei óta a képek és a valóság viszonya mintha más lenne: mindennapi életünkben legtöbbször reklámképekkel találkozunk, és senki nem gondolja, hogy a reklám a valóságra hasonlítana. Az emberek nem azért veszik a reklámozott mosóport, mert azt gondolják, hogy a reklám igazat mond, vagy legalábbis hasonlít rá, hanem azért, mert szeretnék saját életüket is úgy megkonstruálni, mint ahogyan a reklám világa kinéz. A spektakulum társadalma nincsen rászorulva, hogy leleplezzék előtte a képek erejét, nagyon is tudatában van a képek és a hasonlóság közötti évszázados szövetség felmondásának. Éppenséggel azt a hatást szeretnék maguk is elérni,

amelyet a kép a hasonlósággal való szövetsége felmondása után megtestesít: a tiszta látszat világát, a képek uralmát a valóság fölött. Mindennapjainkra ma sokkal inkább a képek általi elvarázsoltság tudatos választása a jellemző, mintsem a tudatlan befolyásoltság.

De vajon hasonlított-e valaha a kép? Úgy látszik, már legelső modern elmélet-írói számára is lehetetlen volt, hogy pusztán úgy tekintsenek rá, mint ami egyszerűen leképez valamit, valami más helyett áll, arra hasonlít. Legalábbis Descartes határozottan cáfolta, hogy a kép hasonlítana arra, amit leképez: „a perspektíva törvényei szerint [az ecsetvonások] legtöbbször jobban reprezentálják a kört egy ellipszissel, mint egy másik körrel; a négyzetet rombusszal, nem pedig másik négyzettel; és így tovább minden más alakzattal. Olyannyira, hogy legtöbb esetben, ahhoz, hogy jobb minőségű kép jöjjön létre, és jobban reprezentálja tárgyát, *nem szabad arra hasonlítani*.”¹ Spinoza pedig odáig megy, hogy képnek nevez mindent, ami a test perspektívájából látszik, „függetlenül attól, hogy valami alakra vonatkozik-e”.² Szerinte nem valamilyen alakhoz való hasonlatosság miatt kell ábrázolásokat képeknek neveznünk, hanem azért, mert a test és nem az értelem avagy az örökkévalóság nézőpontjából ábrázolnak. Kép tehát egy fantázia, mert a test fantáziál, nem a tiszta gondolkodás; de kép egy téves ismeret is, mert ugyan nem sokat mond arról, *aminek* az ismerete, mégis elmond valamit arról a testről, arról az egyénről, *akinek* az ismerete, aki így és így téved és nem másképp.

Valójában mindenki, aki komolyabban elgondolkodott azon a kérdésen, hogy mi a kép – a modernitás kezdetétől napjainkig – be kellett, hogy lássa: a kép attól kép, hogy nem csupán hasonlít. Attól kép, hogy legalább annyira saját nézőpontja van, azaz, hogy valamit máshogy mutat, mint azt legtöbbször látjuk. Nem azért, mert be akarna csapni, hanem mert ez neki a legsajátabb igazsága. Leképez, következésképpen átformál. Ha nagyon távolról nézzük a dolgot, Spinoza a képet éppúgy egy sajátos rendként, viszonylatként definiálja, mint Moholy-Nagy László. És mindketten azt tartják a képi ábrázolás produktív módjának, hogy új viszonylatokat termel. „A művészet éppen arra törekszik, hogy az ismert és a még ismeretlen optikai, akusztikai és más funkcionális jelenségek között merőben *új viszonylatokat* hívjon életre és a funkcionális apparátusokat arra serkentse, hogy ezeket fokozódó intenzitással dolgozza fel.”³

Ez valójában egy igen egyszerű belátásnak is tökéletesen megfelel: amikor képet látunk, *nem* hisszük azt, hogy a valóságot látjuk. Rembrandtról ismert az az anekdota, hogy képeit az ablakba téve az utcán haladó emberek azt hitték, valódi emberek kukucskálnak ott; de ebben az esetben éppen arról van szó, hogy *nem*

¹ René Descartes: *La dioptrique*, AT VI. 112. saját kiemelésem – B. Zs.

² Benedictus de Spinoza: *Ethica*, II.

³ Moholy-Nagy László: *Festészet, fényképészet, film*, fordította Mándy Stefánia, Corvina, Budapest, 1978. 27.

képet látunk, hanem (tévedésből) valódi embert. Ha valaki megkérdezné, hogy „mit látsz?” azt felelnénk: „egy embert”, nem pedig azt: „egy képet.” Ahhoz, hogy egy képet képként ismerjünk fel, az kell, hogy ne olyan legyen, mint a valóság.

Nem kell ahhoz megváltoztatni, átrajzolni a valóságot, hogy a kép valamiféle sajátos új értéket hordozzon, „esztétikai értéket” kapjon. Sőt, semmiféle szubjektivitásra sincs szükség. Ez még csak nem is romantikus, hanem valamiféle naiv romanticista elvárás. Már a puszta mechanikus reprezentáció is létrehoz valami teljesen újat, a dolgokhoz való kíméletlen hűség néha meghökkentőbb eredményre vezet, mint akár az egyénieskedés, akár a fantasztikum. Ahogy Moholy-Nagy László írja, az a lehetőség, hogy produktívan használjuk ki a képnek azt a tulajdonságát, hogy *nem hasonlít*, hanem valamilyen leképező viszonyban áll a tárgyával, már az egyszerű optikai leképezésnél is feltűnik, amennyiben a fényképezőgép objektívje nem a szem helyén áll, nem azt látja, amit mindig is látunk, nem abban a rendben és viszonyban adja a látható világot, mint azt vártuk. „Ez jól látható az úgynevezett »hibás« fényképfelvételeken: felülnézet, alulnézet, ferde nézet – amelyek mint véletlen pillanatfelvételek már most is sokszor meghökkentően hatnak. Az ilyen képek hatásának titka abban rejlik, hogy a fényképezőgép a tiszta optikai látványt reprodukálja, és így az optikailag hiteles elrajzolásokat, torzításokat, rövidüléseket, stb. mutatja, míg a szemünk az általa észlelt optikai jelenségeket intellektuális tapasztalataink alapján asszociációs kapcsolatokkal formailag és térbelileg a *képzet képeivé* egészíti ki.”⁴

Azt mondtam „leképez, következésképpen átformál” – ez igaz a hasonlóság korának képeire, talán, megszorításokkal. De vajon nem állhat fordítva is a dolog? Átformál, következésképpen leképez? Nem nevezzük-e képnek az *Avignoni kisasszonyokat*? Ha viszont így van, akkor máshol kell keresni azt a valamit, ami a képet képpé teszi.

A képet nem az teszi képpé, hogy valamit ábrázol. Az teszi képpé, hogy sajátos megjelenítésmódja van. Vannak olyan képek, amelyek ábrázolnak dolgokat, személyeket, vannak olyanok, amelyek miközben ábrázolnak, valami mást akarnak, nem pusztán ábrázolni, és vannak képek, amelyek nem ábrázolnak semmit. Elég régóta élünk képek között és gondolkodunk róluk ahhoz, hogy felnőjünk ehhez a belátáshoz. Elég régóta ahhoz, hogy ne rökönyödjünk meg, ha egy kép nem ahhoz a fajta képhez hasonlít, amely családi fotóalbumainkat tölti ki. Elég régóta ahhoz, hogy a kép emancipációjának mozgalmi is történelmi távlatból látsszanak már. Semmi nem indokolja, hogy megrögzötten ragaszkodjunk a kép mindennapi értelméhez, ami szerinted annyira magától értetődő. A magam részéről nem vagyok hajlandó megtenni azt a szívességet, hogy elfelejtsem a kép emancipációjának harcait, csak azért, mert ma már divatjamúlt. Ha eredményes volt, annál több joggal beszélhetek szabadon a képről, anélkül hogy azt sugallnám, a kép vagy akár az

⁴ Uo. 26.

irodalom a valóságot ábrázolja. Ha nem volt eredményes, annál fontosabb, hogy felvegyük az elejtett fegyvert.

Sajátos megjelenítési módja van, igen, ezt állítom. Hogy ez semmitmondó? Nem semmitmondóbb, mint a leképezés, biztosíthatlak. A „sajátos” azt jelenti, csak rá jellemző. De én úgy értem: egyszerre igaz, hogy minden képnek saját megjelenítési módja van, és azt is, hogy ez csak a képre, az általában vett képre jellemző. Minden kép a maga sajátos módján jelenít meg, és mindent, ami sajátos módon jelenít meg, képnek nevezhetünk. Egy matematikai egyenlet nem kép, mert, még ha meg is jeleníthet például egy geometriai alakzatot, nem sajátos módon jeleníti meg, minden más matematikai egyenlet is ugyanúgy jelenít meg. Egy kotta sem kép, mert nem sajátos módon jeleníti meg a zenét. De a kottából játszó zenekar már képet hoz létre, ugyanígy a zenét író zeneszerző képet hoz létre, vagy legalábbis azt is létrehoz.

Nem, nem vagyok biztos benne, hogy az irodalom kép. De nem is ezt állítottam. Csak azt mondtam, hogy egy képsorozatról, egy irodalmi képsorozatról akarok írni. Arról, hogy milyen képet nyújt számunkra a kortárs irodalom. Azt állítottam csupán, hogy az irodalom képes arra, hogy képet nyújtson, nem pedig, hogy ebben kimerülnek képességei. Hogy miről nyújt képet? Azt hiszem, nem figyelsz arra, amit mondtam. A „miről” számomra kevésbé érdekes kérdés. Egyáltalán nem a kép lényegére kérdez rá.

Vegyük például Esterházyt. Az a kép, amit ő fest, tiszta felszínként jeleníti meg mindenkori tárgyát. Azt mondom, „tiszta felszín”, és úgy értem, hogy olyan felszín, amelyhez nem tartozik mélység. Olyan világot és olyan formát jelenít meg, amely nem kíváncsi arra, mi igaz és mi hamis, mi maradandó és mi mulandó, mi jól formált és mi formátlan. Csak az érdekli, mit mivel lehet összekapcsolni. Az asszociáció világa, a társalgás világa, barokk világ ez. Játékos, de korántsem ártatlan. Esterházy képe azt sugallja: se a világ, se az irodalmi forma nem rendelkezik és általában véve nem is rendelkezhet semmiféle szükségszerű struktúrával. Ha kialakul bármiféle struktúra, annak véletlenszerűen kell kialakulnia. Az ilyen kép csak felületek viszonyában, egymáshoz simulásában és összeütközésében jelenít meg mindent. Struktúrája is felületek viszonyának struktúrája.

Legutóbbi regénye történelmi regény, és egy történelmi regény régi elvárásaink szerint mindig a mélyben kutat. A múlt a jelen mélye, nemdebar? A jelen felszíne alatt mindig ott a „múlt kútja”, okok és alapok, amelyek értelmet adnak a felszín látszólag értelmetlen darabkáinak. Nos, Esterházyt kevésbé érdekli ez a fajta történetiség. Csak a felszín hasonlóságai, rokonságai, összeillő mozaikjai. A 17. század azért érdekes, mert akkor született meg a végtelen felszín világa, a mélység nélküli felszín világa, azaz a modernitás.

Túlzok? A modernitás nem ekkor születik meg, hanem, ha egyáltalán van értelme arról beszélni, hogy megszületik, akkor legfeljebb Baudelaire-nél, de inkább az avant-garde-ban? Ki tudja, lehet. Így is lehet definiálni a modernséget, ezt is

értem. Magam másképp definiálnám, és arra is megvan a jó okom, hogy fontosnak tartsam a kérdést, mi is a modernitás, hogy értelmesnek tartsam azt a kérdést, mikor született meg.

Igen, igazad van, akkoriban, amikor minden hagyományos esztétikai kérdést ódivatúként utasítottam el, én magam állítottam, hogy teljesen felesleges és végső soron értelmetlen modernitásról beszélnünk, pláne posztmodernitásról. De akkor fiatal voltam, meggondolatlan. Megöregedtünk, én legalábbis biztosan. Mármint nem vagyok, és nem is akarok divatos lenni.

Igazad van abban is, hogy ezzel veszélyesen közel kerülök a történetfilozófiához: a barokk a modernitás első dialektikus mozzanata, a klasszicizmus a másik. A barokk ismeri fel, hogy csak felületek vannak, a klasszicizmus azt, hogy ez nem zárja ki, hogy a mélységet mi magunk hozzuk létre. Hát mit tegyek, a gondolkodás néha nem várt helyzetbe hozza az embert: veszélyesen közel a történetfilozófia mindent elnyelő, feneketlen szakadékhöz. Meg kell tanulni felmérni a biztosítás erejét – ezt tanultam annak idején a szakadékokról a sziklamászó tanfolyamon.

De most nem magamról beszélek. Esterházy képe érdekel és az, hogy mikor számított a barokk premodernnek Esterházy szerint? Hiszen egész munkásságában a barokkal játszott „posztmodern” (ez itt az ő kifejezése) játékot.

A felületek barokk játéka azonban e regényben nagyon is specifikus, nagyon is sajátos képet mutat. Az itáliai, spanyol, francia és végül az angol barokk elsősorban a társasági élet végtelen felszínén mozog. Vélemények egymást párbajra hívó sokasága, szellemes könnyedség érvek helyett, vita az egyetlen igazság helyett. De milyen társaság adatik egy magyar barokk főnemes számára? Az udvari élet itt puszta intrika és a társalgás öldöklés. Nem párbaj, legalábbis nem a vívás nyugati értelmében. Szabályával nem lehet elegánsan vívni, az nem vívótőr.

Szóval mit csinál egy magyar arisztokrata a „barokk tájleírásban”, ha nem társalog és éppen nem öldököl? Imádkozik. Minden magyar barokk úr imádkozott, valószínűleg életének tetemes részében, de ennél is fontosabb módon írásainak nagy hányadában. Esterházynál az imádkozás műfaji sokszínűsége utánózhatatlan barokk halmozással jelenik meg. Könyörgés, beszélgetés, kérdés, vád és végül tomboló dühroham – mind lehetnek formái az imádságnak. A regény főszereplője nem is csinál mást, mint egy karosszékekben ül és imádkozik. Csakhogy a 17. századi szereplők szerencsétlenségükre egy barokk Istennel kommunikálnak, aki többé nem a mélység Istene, nem a megrendíthetetlen bizonyosság Istene, hanem a „rejtőzködő Isten”, a felület istene. „Ezt nem mondtam neki, de a baj a világgal ott kezdődött, amikor ő ironikus lett. A harag Istene minden, csak nem kényelmes, de követhető. A szeretet Istene minden, de nehezen követhető. Az iróniát meg kellett volna hagynia nekünk, teremtettségeinek. Ez a mindenttudással a gond. Az viszont baromira jó volt, lélekemelő, magasztos és nem utolsó sorban vagány, amikor megjegyezte: És ki mondja azt, hogy baj van a világgal? Igaz ezután megint visszakortyolt a sampányba, amely az irónia: Milyen baj? Ez a létező világok

legjobbika. Kösz. Ezt már én mondtam, kösz, sokra megyek vele. (Hát valójában azt mondtam, baszd meg, de ez hiba volt, melyet most úgy-ahogy elgletteltem.)”⁵

Igen, Esterházy sajátos képet ad a barokkban megszülető modernitásról, azt kell mondjam, sajátosan magyar képet. Esterházy mindig is sokra tartotta azt a kérdést, hogy mi is a magyar. Az „ironikus Isten” nem a janzenizmus tragikus Istene, de ugyanabban a szituációban születik – csak a kontinens másik oldalán. Ezen a térfélen nem a megismerés válik kérdésessé, vagy relatívvá, hanem a háború célja, a hazafiság értelme, a gyilkolás és árulás miéértje.

A szolnoki lóp felől érkeztek Garics bég vezetésével. A bég a keresztségben a János nevet kapta, de úgy fordult a magasságos, ronygyos, magyar élete, hogy törökké kellett válnia. Amiként az egész csapatnak – hát úgy voltak azok törökök, ahogy te vagy én.

Egyenként tehát magyarok, csapatként törökök.

Jellemző a század zűrzavarosságára, hogy a tiszadobi plébános hadba szállás előtt megáldotta őket. Fejüket előbb, melyben támadt az Istennek tetsző általános gondolat, majdan karjukat, mely vitézül forgatja a kardot, s végül daliás heréiket, hogy üritség magvukat az ellen asszonyaiba. Áldó csókkal illette a zászlókat, majd mintegy szerepéből kilépve, egyszerű hazafiként megpaskolta a kis török lovak farát.

– Jó magyar lovak, száguldjatok hát! – kiáltotta a legnagyobb szívélyességgel.⁶

A társalgás szalonvilágával szemben a magyar barokk a kultúrák felszínszerű és esetleges világának összeütközéseiről szól. Épp ahogy a társalgásban nincs igazság, úgy a kultúrákban sincs lényegi mag. „Miért ölsz meg engem? – Hogy-hogy? Hát nem a folyó másik oldalán laksz? Barátom, ha ezen az oldalon lagnál, gyilkos lennék, és igazságtalanságot követnék el, ha most így megölnék; de mivel a másik parton laksz, vitéz katona vagyok, és ez így helyes.” – mondja Pascal,⁷ a barokk felszín nagy gondolkodója és egyben kritikusa.

A két barokk világ között – mint ahogy azóta is – nincs egyszerű átjárás, a hollandus Lajos nem képes szót érteni ezen a nyelven. De ez nem változtat a tényen, hogy van köztük kapcsolat, van megfelelési viszony vagy leképezés. És a regény is a janzenizmus kérdését teszi fel: miként lehet boldognak lenni az eredendő bűn korszakában? Tragikusan, mondja erre Pascal. Vagy ironikusan,

⁵ Esterházy Péter: *Egyszerű történet, vessző száz oldal*, Magvető, Budapest, 2013. 100. A „létező” helyesen „lehetőséges”, itt szerintem elírásról van szó, ebben az esetben nem szinonimák e szavak, mint mondjuk a „létező legjobb megoldás” esetében.

⁶ Uo. 113 sko.

⁷ Blasie Pascal: *Gondolatok*, (Brunshvigc 293.) fordította Pődör László, Lazi, Szeged, 2000. 101.

egészíti ki Esterházy. Ironikusnak lenni azonban nem jelenti azt, hogy felhőtlenül mulatunk. Hiszen a *Javított kiadás* utáni prózapoétikai szituációban vagyunk, hogy ilyen tudományoskodón fejezzem ki magam. (Pedantéria nélkül azt mondanám: Esterházy többé nem hisz a szabad asszociáció játékában, a szabad asszociáció mindig fennakad apja alakján, apja árulásán, amit nem lehet relativizálni.) Az ironia azt jelenti: aki saját viszonylagos vagy esetleges voltát elismerve tud tekinteni magára. Vagy még pontosabban: aki saját relativitását abszolútizálja, aki a felületen túl tagad minden mélységet, aki a felületet tekinti az egyetlen valóságnak. Aki nem gondolja, hogy a magyar vagy a török hazafiságot máshogyan is meg lehetne határozni, mint Garics bég, a plébánosa vagy Kara Zsigmond tette.

Szóval miért is nevezem ezt inkább képnek, mintsem világnak, elbeszélésnek, történetnek? Azért, mert ez a kép is csak olyan, mint bármilyen más kép. Azzal, hogy a kép nem hasonlít, nem azt akarom mondani, hogy semmi köze a valósághoz. Hisz mi más lenne a valóság, mint képek sokasága, vagy még pontosabban képek sorozata? Hogyan másként lehetne a 17. századi magyar valóságról beszélni, mintsem képek sorozatainak keresztül? A valóság testek perspektíváiból áll, sajátos megjelenítésmódok sokaságából, képek sorozatából.

De egy új sorozat, egy új variációsor, egy új *reláció* bármikor felbukkanhat, és az mégiscsak átírja a valóságot.

A különbség a képek között nem abban áll, hogy az egyik a valóságot jeleníti meg, a másik nem a valóságot. Valójában a megjelenítés maga a valóság. Sokkal inkább abban, hogy konszenzuálisan vagy disszenzuálisan jeleníti azt meg. Disszenzus akkor jön létre, amikor a kép olyasmit jelenít meg, ami nem látszik a képek egy adott sorában, vagy még inkább nem látszhat. Ami a közös képszerű valósághoz, a *sensus communis*hoz tartozik, mégsem látszhat.

Ne mosolyogj ezen, nem viccből játszom a *sensus* szóval, nagyon fontos szó ez, azóta is.

Esterházy létrehoz egy disszenzust, amikor a történelmi képzeletet barokk módra felszínre teszi, amelynek nincs mélysége. Ez Esterházyt megelőzően nem lehetősége a *sensus communis*nak. Nem látható. Igen, Rancière nevezi disszenzusnak a művészetet, de ő az érzékelhető újrafelosztásáról beszél, én pedig képek sorozatáról. Igaz, hogy ha a képfogalmam spinozai, akkor a *dissensus* fogalma Rancière-i. Csakhogy Rancière nem gondolkodott el a szenzibilitás, az érzékelhető sorozat-jellegéről, én viszont képsorozatokról akarok írni. Mert Rancière amikor újrafelosztásról beszél, akkor tulajdonképpen a munkamegosztás marxi kritikáját veszi át, bármennyire is Marx-kritikus máskor. Ez egy antiplatonikus gondolat Marxnál: a társadalomban a munkamegosztás azt jelenti, hogy a gondolkodás és a nembeli tevékenység csak bizonyos társadalmi rétegek számára adatik meg, mert a „jó” államban mindenki csak egy dolgot tehet. Azaz mindig van hegemon szenzualitás, egy kitüntetett sorozata a képeknek: kánona vagy nagy elbeszélése, ami dönt a képek hierarchiájáról.

Szerintem ez nem ilyen egyszerű. Egy új sorozat mindig megváltoztatja az egészet, nincs globális sorozat. Sorozatok vannak, egymással sokszor kibékíthetetlen ellentétben álló, össze nem illő sorozatok. Másfelől viszont miért lehet az, hogy egy disszenzuális képsorozat mindig megőrzi a maga erejét, azt hogy valami nem láthatót láthatóvá tesz? Miért nem válik a jól ismert képek részévé egy irodalmi mű? Miért lehet száz évvel később is mint disszenzust olvasni? A *Bovaryné* szigorú értelemben nem elbeszélés, hanem képek sorozata, leíró részletek olyan egymásutánja, amely sajátos erőt tulajdonít a képnek, érzéki erőt, amely megszakítja a mindennapok egysíkú, unalmas élettörténetét, a vidéki orvosfeleség lebeszélhető, bár elbeszélésre sem érdemes egymásra következését. Ez mindmáig a disszenzus erejével hat, noha életről, unalomról és történetről egészen más fogalmaink vannak, mint a 19. századnak. Nem cserélte le a képek disszenzusa a történet konszenzusát, nem vált kevésbé érzékelhetetlenné azzal, hogy a *Bovaryné*ban megjelenítődött.

Esterházy képsorozata nem egészíti ki egy nagy képpé mondjuk Krasznahorkaiét. És nem is hoz létre helyette egy másik képet. Krasznahorkai szerint a világban van valami nagy igazság, ami persze sohasem mondható ki, de kutatni mégiscsak kell utána. Igen, nem is kell mondanod: tudom, hogy téged éppen ezzel idegesít halálra. De megbocsáss: te barokk társasági ember vagy, ahogy Esterházy. Ez azonban nem zárja ki, hogy két képsorozat ne lehetne egyszerre *érvényes*, mégha *igaz* nem is lehet egyszerre.

BERKES TAMÁS

A népiség eszménye a cseh reformkor irodalmában

A népköltészet és a történelmi előidők kultusza a felvilágosodás korának szentimentális áramlatához kötődik. A naiv utáni vágy részét alkotta a felvilágosodás embereszményének: Rousseau természeti emberétől egyenes út vezet a népköltészet piedesztálra emeléséig. Herder, a nemzeti műveltséget a népi kultúrára alapozó történetfilozófus az antikvitásban elvesztett értékeket az „ártatlan falusi nép” körében kereste. Az irodalmi népiesség mint kulturális mozgalom az antik mitológia helyébe a népi hagyományok kultuszát állítja. Eszerint a kíváncsi ember tartalmak lenyomatát az ősköltészet, a mitológia és a népdalkincs „autochton” műveltségében lehet felfedezni. A nemzeti karakter védelme és fejlesztése vezeti Herdert előbb a régiség kultuszához, majd a népköltészet gyűjtéséhez.

A felvilágosodás és a romantika nem csupán ellentétes fogalmak, mert folyamatosság is van közöttük. A közép- és kelet-európai preromantika be van ágyazva a felvilágosodás korába, mivel szinte válogatás nélkül egyesíti magában a klasszicizmustól eltávolodó, vagy azt kifejezetten tagadó áramlatokat: az osszianizmust, a szenzualista filozófiából fakadó „új érzékenységet”, a fiatal Goethe és Schiller *Sturm und Drang* korszakát, melyeket a szentimentalizmus fogalma alatt foglalhatunk össze. Közben azonban, a napóleoni háborúk idején a német kultúrában lejátszódik az az esztétörténeti fordulat, amely a francia állam egy és oszthatatlan politikai nemzetfogalmával szemben a nemzet nyelvi-kulturális definícióját alakítja ki. Legismertebb megfogalmazói (Fichte, Arndt, Jahn) a nemzethez tartozás érzését leválasztották az államéletben közreműködő – politikailag aktív és szubjektíve tudatos – egyén közösségi ideáljáról. A nemzetet organikus egésznek, szinte már kollektív személyiségnek fogták fel: kialakítva a nehezen lefordítható „Volk” fogalmát a nyugati „Nation”-nal szemben. A „Volk” értelemben vett nemzetnek elidegeníthetetlen belső értékei vannak (mindegyiknek a maga sajátos értéke). Ezt keresték a nyelvben, a népi kultúrában és a folklorisztikus szokásokban, s nem utolsósorban az idealizált távoli múlt hagyományában, amelyet nem rontott meg a civilizáció és az egyéniséget középpontba helyező liberalizmus.

A népi jellegre hivatkozó közép- és kelet-európai preromantika tehát a felvilágosult szentimentalizmus folytatása és új elemekkel – romantikus stílusjegyekkel és etnikai alapú nemzeti ideológiával – való kibővítése a 19. század elején. Ez az egész térséget átfogó irodalmi és művelődéstörténeti irányzat azonban határozottan elválasztható az 1830-as években kibontakozó (s a preromantikával egy ideig párhuzamosan futó) valódi romantikától. A kelet-európai preromantika ugyanis nem a német romantika költői gyakorlatát vette át, hanem csak kulturális antropológiáját. Ebben a kontextusban az „egyéniesítés” nem elsősorban a szabad személyiségre, hanem a népcsoportra vonatkozik. Herder nyomán minden népcsoportot egyéniségnek, kollektív személyiségnek fogtak fel, teljesen egyedi kultúrát rendelve hozzá, amely a nemzeti jellem állandóságát – örök lényegét – feltételezi. A kollektívum túlsúlyát az egyéni önmeghatározással szemben Herder kelet-európai recepciója csak tovább erősítette, korlátozva az individuum szabadságát a nemzet vélt vagy valódi érdekeire hivatkozva. A zsenielmélet, a szubjektivizmus, a lázadó egyéniség mély meghasonlása és tragikus kétségbeesése ebben a kontextusban idegen és zavaró jelenségnek számít. A preromantika nem az emberi személyiség mélyvilága felé fordul, hanem az archaikus viszonyokat őrző népek költői kincséből merít ösztönzést. Ezzel magyarázható, hogy a kelet-európai preromantika naiv személyessége és érzelmi lázadása inkább stílári retorika, amely kitér a valódi konfliktusok, a teremtmény képzelet kockázatai elől, nem vállalva az értékek nagyszabású összezsapásából fakadó tragikumot (ehelyett inkább „borong”, közbülső megoldást és életstratégiát keres).

A cseh nemzeti újjászületés jellege

Az 1848-as társadalmi földindulást megelőző fél évszázad különleges jelentőséget tölt be a modern cseh társadalom önszemléletében, a kulturális hagyomány egy meghatározó részének máig tartó átörökítésében. A cseh nemzeti újjászületés (*národní obrození*) irodalmi műveltsége nem pusztán azért égetődött kivételes erővel a nemzet tudatába, mert jelentősége és szellemi minősége vitathatatlanul rendelkezik egyedi karaktervonásokkal, hanem azért is, mert a kulturális utókor elmélyítette és tovább misztifikálta sajátosan ideologikus természetét.

A 19. század első felében kialakuló új cseh műveltség a lassan formálódó értelmiségi elit szubkultúrája volt, amelyet erősen megszűrve a nemzetébresztő mozgalom intézményei (Museum, Matic, egyház, folyóiratok, iskolák stb.) szétterítették a társadalomban. A szépirodalom legfőbb sajátosságait a nemzetébresztési harc és az öntudatosítási funkció szabta meg. A cseh értelmiség többsége német nevelést kapott, a német kultúrát szívta magába: a cseh identitás választása nem volt magától értetődő, nem volt természetes, hanem egyéni döntésszerű alapult. Mivel a nemzet fogalmának definiálásakor a német romantika nyelvi felfogásából indultak ki, a döntés kihívásként volt értelmezhető az addigi hagyománnyal szemben. A nemzeti

mozgalom vezetői elvetették a társadalom egészét átfogó tartományi patriotizmust, leválasztva a nemzet fogalmát a történeti cseh államról. Mivel azonban rájuk nehezedett önnön gyengeségük tudata, a nemzet megalkotása érdekében gátat szabtak saját autentikus érzéseiknek. A művészi identitás korlátozása szükségképpen hasadást idézett elő a cseh műveltség éppen kiépülő szerkezetében. A romantikus személyiség szabadságkultuszát mereven elvetve a nemzeti mozgalom vezetői azáltal vélték szolgálni a cseh műveltség megalapozását, hogy a kispolgári igényekhez jobban alkalmazkodó, kevert stílusú, tanító-oktató jellegű, de egyúttal érzelmösen hazafias biedermeier kultúra kiépítésében segédkeztek. A nemzetébresztők első, felvilágosult nemzedékét követően a nyelvész Josef Jungmann testesíti meg azt az alapvető eszmetörténeti fordulatot, amely a népszellemből eredeztetett nyelvi nemzetfölfogás középpontba állításával új irányt szab a cseh kultúrának. A húszas években Kollár lírai pánszlávizmusa, Čelakovský népköltési antológiája és Hanka kézírathamisításai ösztönző mintaként bátorították a cseh irodalmiság felnőtté válását. A tudomány nem csupán legitimációs bázist keresett a „rég emlékekben”, de a cseh „népiség” eredeti karakterét is ezekből az irodalmi misztifikációkból igyekezett kiolvasni. A „népiség” (*lidovost*) fogalma olyannyira összeszővődik a cseh újjászületés valódi és misztifikált elemeivel, hogy az 1950-es években – amikor visszamenőleg újra kanonizálják a cseh kultúra feltételezett „fővonalát” – ez a fogalom válik a Zdeněk Nejedlý által szorgalmazott nacionalista színezetű kommunista múltértelmezés vezérszavává. A nyomaték kedvéért Nejedlý téziseit a kor két legnagyobb irodalomtudósa, Jan Mukařovský és Felix Vodička fejtette ki a szaktudomány nyelvén.¹

Az ideológiai természetű mutatóvannak természetesen megvan a maga társadalomtörténeti háttere. A kényes pont, amit a cseh tudományosság sokáig vonakodott elismerni, abban fedezhető fel, hogy a cseh korona országainak egyes etnikumú társadalma a 19. század közepéig megőrizte a tartományi patriotizmus tudatát, amely a nyelvi nacionalizmus lassú térnyerése idején is integratív erővel bírt. A nyelvi alapon álló „nemzetébresztők” 1848 előtt hiába erőltették azt az ideológiát, hogy az ország két, egymással konfliktusban lévő nemzeti tömbből – csehekből és németekből – áll, az etnikailag szervezett csoportok valójában csak a népesség két szélső pólusán helyezkedtek el. Ebből fakad az a paradox helyzet, hogy a cseh értelmiségiek kis csoportja egy gyorsan polgárosodó, ám a nemzeti ideológiától jórészt érintetlen társadalmat próbált meg „felébreszteni”.

A folyamat felgyorsításához szükség volt olyan kulturális mezbe öltöztetett társadalmi eszmékre és mintaként kezelt gondolati szerkezetekre, amelyek felerősítették a nemzeti programhoz fűződő érzelmi azonosulást. Ennek volt legkézenfekvőbb eszköze a historizmus, amely a nemzet dicső múltjának képeivel lelkesí-

¹ Jan Mukařovský, *Lidovost jako základní činitel literárního vývoje, Česká literatura 2* (1954), 193–219. (Lásd különösen: 193–197.)

tette az olvasni tudó vagy színielőadásokat látogató közönséget (figyelmeztetve egyúttal őket a sivár jelenből fakadó kötelességekre). A Václav Hanka nevéhez fűződő híres kézírathamisítási ügy, amely propagandisztikus szempontból a cseh nemzeti újjászületés legsikeresebb fegyvertényének számít, ugyancsak a historizáló műltfelfogás terméke. Lényegében hasonló rugóra jár a szláv összetartozás érzésének a felkeltése, illetve tömegerővé alakítása, amely a régi szlávok idillikus együttélését és a szétágazó törzsek jelenbeli potenciális erejét az ígéretes jövő utópiájáig hosszabbította meg.

Az emancipációs küzdelem tengelyébe Jungmann híveinek az a törekvése került, hogy az általuk létrehozott kultúrát normatív módon fogadtassák el a társadalommal. Az új felfogást mint erkölcsi kérdést definiálták. Ebben az összefüggésben még a nyelvtudományi kérdések sem pusztán tudományos megfontolások tárgyai. A végeláthatatlan helyesírási és prozódiai viták a nemzeti jelleg értelmezéséhez kívántak kulcsot adni. Az irodalmi mozgalmat átható nyelvészkedés és filologizálás azzal az igyekezettel függ össze, hogy a nemzet kíváncsnak tartott új önazonosságát egy mesterségesen megkonstruált kultúrával dűcolják alá. Ebben a tekintetben a cseh újjászületés céljai legfeljebb fokozati eltérést mutatnak a közép- és kelet-európai térség hasonló mozgalmaihoz képest.

A cseh újjászületés irodalmi kánonja nem esik egybe a korszak egyetlen alapvető irodalmi irányzatával sem. Az 1820-as évek végéig a preromantikus ízléstől egyre erőteljesebben módosított klasszicizmus volt a vezető norma, de tiszta klasszicizmusról gyakorlatilag korábban sem beszélhetünk. Ám a klasszicizmussal párhuzamosan futó szentimentalizmus már csak azért is erőteljesebben érintette meg a cseh újjászületés műveltségét, mert Rousseau, Herder és az ossziánizmus ideológiai ajánlata közvetlenül kapcsolódik a nemzeti mozgalom kezdetéhez. A szentimentalizmus 1815 után feloldódott: részben a romantikát készítette elő (preromantika), részben a klasszicizmust hangolta át, de önálló irányzatként a biedermeier fogalmában élt tovább. A biedermeier tehát nem egyszerűen „köztes stílus” a klasszicizmus és a romantika között, hanem a szentimentalizmus meghosszabbítása a romantika forradalma idején.²

A biedermeier ízléstől módosított cseh preromantika szembeötlő vonása, hogy középponti alakja nem a költő, hanem a közíró és a tudós. A költő olykor tudós – és megfordítva. Kollár *Slávy dcera* (Sláva istennő leánya) című lírai elbeszélő költeménye az átdolgozások és bővítések során idővel tudós előadásba csap át. Az eredeti költői élmény az újabb kiadásokban elhalványodik, s a mű végső kidolgozása voltaképpen a nemzetébresztési ideológia mitologikus vázlatának tekinthető.³

² Karel Krejčí, Les tendances préromantiques dans les littératures des renaissances nationales du XVIIIe et XIXe siècles, in *Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, (Ed. N. Banašević.) Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1969. 167–172.

³ Macura, i. m. 22, 93.

A fiatal Palacký és a *Szláv régiségeket* (1837) író Pavel Josef Šafařík eredetileg költőként és irodalomteoretikusként indult, s tudományos pályájuk derekán is őriztek valamiféle esztétizáló vonást. Irodalom és tudomány nyilvánvalóan keveredik a történetíró Palacký korszakalkotó főművében, Csehország 1526-ig terjedő történetében, amely felfogható cseh nemzeti eposznak is.⁴ Ezzel párhuzamosan a fordításoknak a tudományhoz hasonló, különleges jelentősége van az új írásbeliség megalkotásában. Jungmann – mint szakfordító – nemcsak Herder és a szlovén Kopitar műveit ülteti át, de lefordítja Milton *Elveszett paradicsomát*, amely az új irodalmi nyelv megteremtésében és normalizálásában kivételes szerephez jut.

Ennek megfelelően a cseh újjászületés költői alkalmazkodnak a kialakuló normához: a műveltség terjesztésében, a kultúrszomj kielégítésében vállalnak szerepet. František Ladislav Čelakovský, a korszak legtöbbre tartott, de csak közepes tehetségű költője a népdal és a népi irodalom imitációjával – úgymond „visszhangjával” – elmélyítette azt a téveszmét, amely a folklorisztikus hagyomány 19. századi, szentimentális-biedermeier értelmezését egybekapcsolta a nemzeti karakter normatív meghatározásával. Másodvonalbeli követői, a nemzetébresztő nemzedék derékhadát alkotó konzervatív, katolikus papköltők (Sušil, Kamaryt, Kamenický, Jan z Hvězdy, stb.) amatőr folkloristaként a „népit” automatikusan azonosították a „nemzetivel”. A nép spontán alkotóképességének kultusza paradox módon egy mesterkelt, kimódoltan együgyű poétikába torkollik. Ez a költészet esztétikai fogásokkal illusztrált pedagógia, melyet a vidéki idillfestés, a bordal és a népiesnek tartott többi műfaj egészít ki. Mindez inkább hasonlít a városlakó békés kisember jámbor elképzeléseihez, mint a falusi élet valódi szokásrendjéhez. A virágmotívumok sajátos ikonográfiája átjárja az egész irodalmat: betöltve az erotikus kommunikáció igényeit, a kertművelésként felfogott nemzeti program rejtjelezett kívánalmait.⁵

A Václav Hanka nevéhez fűződő *Királyudvari és Zöldhegyi kézirat* nemcsak a Mácha előtti korszak legjelentősebb költői alkotása, nemcsak a 19. századi cseh kultúrtörténetre gyakorolt hatása felmérhetetlen, hanem tiszta formában fejezi ki a nemzeti újjászületés sajátlagos természetét. Azt ugyanis, hogy a cseh újjászületés irodalma nem egy valóságosan létező kulturális folyamathoz kapcsolódott, hanem maga körül alakította ki a kultúrát – mint fikciót.

A misztifikáció azonban teljesjogú eleme ennek a kultúrának. Világosan meg kell mondani, hogy amit Hanka csinált, az nem pusztán csalás, hanem az új cseh műveltség kialakításának egyik legfontosabb eleme és ösztönzője.⁶ Hanka nem tett mást, mint a többiek: kreatív módon egészítette ki a megalkotandó cseh műveltség elképzelt régmúltját. A fikció nem a múltra, hanem a jelenre irányult. Amikor ugyanis a valóságban nem működik egy átfogó – a világ egészére vonatkoztatható

⁴ I. m. 22.

⁵ I. m. 23–32.

⁶ I. m. 128.

– nemzeti kultúra, akkor az átkerül az álom és a fantázia elkülönülő terébe, ami felidézi, sőt parancsolóan előírja a fiktitivás, vagyis az empiria fölé magasodó eszmény irodalmi programját. Az ebben az értelemben vett kulturális újjászületés a játék elemeivel töltődik fel. A reális és színlelt világ kettőssége benyomul a műalkotásba (a szöveg valódi olvasót feltételez). Az így létrejövő irodalmi kultúra nem csupán érzékeli a nemzeti lét törékenységet, hanem érzékelteti is. A később megalkotott tudományos kánon igyekezett betömni a nemzeti múlt repedéseit – s ahol ez nem volt lehetséges, a szakadékokat azzal hidalta át, hogy a kulturális hagyomány „népi” jellegét szakadatlan kontinuitásként értelmezte.

Čelakovský: a népköltészet „visszhangja”

Az irodalmi népiesség szerte Közép-és Kelet-Európában az „eredetiség” és a „nemzetiség” eszméjét kapcsolta össze: társítva az individuális önértékesítés romantikus érzését a nemzet vélt karakterjegyeinek kifejezésével. A cseh újjászületés írói úgy tekintettek a népköltészetre, mint az őseredeti természetesség forrására, amelyből kiolvasható az évszázadok során elhalványult sajátos „nemzeti egyéniség”. August Wilhelm Schlegel 1812-ben tartott bécsi előadása szerint a magasabb társadalmi osztályok nem tekinthetők az egyes nemzetek reprezentatív képviselőinek, mivel az idők folyamán elidegenedtek a népi lélek mélységeitől, fivére, Friedrich Schlegel pedig ebben az időben fejti ki, hogy a nemzeti szellem csak és kizárólag az anyanyelven, illetve a népi hagyományokon alapszik.⁷

Az 1810-es évek végén megindult gyűjtőmunka eredményeként 1822-ben jelent meg František Ladislav Čelakovský szerkesztésében a *Szláv népdalok* (Slovan-ské národní písně) első kötete, amelynek anyagát részben író társai (Hanka, Šnajdr, Šafařík) korábbi gyűjtésére alapozta. A rokon szláv népek irodalmából vett műveket a szerkesztő fordította, párhuzamosan közölve az eredeti és a cseh szöveget. A szláv népdalok egybefogása persze mesterkélt eljárás: a szláv egység ideológiáját is demonstrálni hivatott, tekintet nélkül arra, hogy az egyes versek tartalmukkal és formavilágukkal valóban összetartoznak-e vagy sem. Tény azonban, hogy az idővel három kötetre gyarapodó vállalkozás beteljesítette a kor irodalmi elvárásait. Népszerűségére jellemző Jaroslav Langer 1832-ből származó megjegyzése, mely szerint az új cseh költészetre a legnagyobb hatást Čelakovský szláv népdalai és Hanka (később hamisnak bizonyuló) régi kéziratai gyakorolták.⁸

A *Szláv népdalok* második kötetének mottója így hangzik: „A népköltészet azt nyújtja a mai költőnek, amit a régi krónikák az elmélyült történetírásnak”. Nem

⁷ Friedlich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Litteratur. Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, (Ed. Ernst Behler) Vol. 6. Schöningh, Paderborn, 1961. 364.

⁸ František Bačkovský, *Zevrubné dějiny českého písemnictví*, Borový, Praha, 1886. 357.

kétséges azonban, hogy a Čelakovský által kiadott dalok a barokk korszak paraszti (mezővárosi) műveltségének a jellegét őrzik, s nem a cseh (különösen nem a szláv!) életforma régebbi, ősi tartalmait. A 19. század első felében szerte Kelet-Európában gyűjtött népköltészeti alkotások jelentős részben álnépies műdalok, amelyek a 17–18. századi kéziratos énekeskönyvekből származnak. Az, amit a közfelfogás „népiesnek” nevez, valójában a „könnyű”, a „naiv” és „populáris” kultúra szinonímája, s kevés köze van az eredeti folklórhoz. Perdöntő, hogy ennek a kornak a költője azt tekinti a legnagyobb elismerésnek, ha maga szerzette dalait a nép ajkáról hallhatja vissza. Čelakovský ennek megfelelően felvette kötetébe néhány író társa népdalszerű versét is, köztük egyet (név nélkül) saját magától.

A cseh kulturális újjászületés első szakaszában Čelakovský életműve valószínűleg meg az irodalmi népiesség programját, amely a modern nemzeti költészetet a népköltészetre kívánta alapozni. A népi jelleg kifejezésének szándéka ebben a korban annyit tesz, hogy a költő úgy alkotja meg művét, hogy az minél inkább igazodjék az akkor megismerhető paraszti műveltség archaikusnak vélt elemeihez. Ezt a konstrukciót a magaskultúra művelt írástudói alkották meg, és a talált anyagot esztétikai felfogásukhoz igazították. Čelakovský maga is kijavította és egy magasabb ízlés jegyében átstilizálta az általa kiadott népdalokat. Az igazi népdalt nemigen szeretik ebben a korban, mert nem tartják elég szabályosnak és harmonikusnak. Čelakovský az egyensúly, a háborítatlan nemzeti gyermekkor utáni vágy jegyében középutat keres a „durvaság” és a „felesleges csinosság” között. A régiség „igazi zamatát” egy természetközeli, fiktív életforma-közösség ideáljában találja meg.

A cseh nemzetébresztőknek, hasonlóan régióbeli társaikhoz, szükségük volt az irodalmi népiesség eszméjére, mert ezzel alá tudták támasztani rejtett politikai programjukat: az alsóbb osztályok társadalmi és persze nemzeti emancipációját. Ebben a kontextusban a népköltészet mintegy forrása, tárháza a nemzet erkölcsi megújulásának. A költői teljesítmény értékmérője nem az egyéni invenció, hanem a kollektívummal való összeforrottság. Ennek szellemében lett átütő siker Čelakovský 1829-ben megjelent *Orosz dalok visszhangja* (Ohlas písni ruských) című kötete, amely az orosz népdalok és epikus költészet hangulatát és motívumait idézi fel, bár teljes egészében a szerző saját alkotása.

A „visszhangköltészet” (*ohlasy*) fogalma, amely Čelakovský nyomán terjedt el, bizonyos fokig megtévesztő, mert az utánzásra – a pusztá reprodukcióra – helyezi a hangsúlyt. A költő levelei alapján tudjuk, hogy a kifejezés Herder könyvének címére utal (*Stimmen der Völker in Liedern*). Amennyiben tehát a népdalok a nemzetek „hangjai”, akkor az ezek szellemében születő műalkotás csak „visszhang” lehet. Valójában inkább újrateemtésről, szabad adaptációról van szó, hiszen például Čelakovský „orosz” verseinek kevés konkrét nyoma van az orosz folklórban. Amikor a bilinák (a középkori epikus költészet) formavilágát utánozza, a motívumok és események szinte kivétel nélkül saját fantáziájának termékei. Ilja Muromec,

a népének emberfeletti hőse itt közönséges vitéz, aki mindössze három rabló tatárral végez. Čurila Plenковиč az orosz mondákban dúsgazdag szoknyavadász, a cseh változatban bátor hőssé magasztosul, hiszen a szlávok közös panteonjában csak példamutató erkölcsi személyiségeknek jut hely. A dalokban cárok és bojárok szerepelnek parasztokkal, kalmárokkal és kozákokkal vegyítve: az orosz tömeg, vasárnapi, idillikus hangulatban. Az egész versciklus át van itatva ruszozófil rajongással, eszményítve az orosz birodalom erejét és nagyságát, amely a török fölött aratott balkáni győzelmek után biztatást jelentett a Monarchia szláv népei számára.

Az 1840-es évekre Čelakovský költői vénája kiszáradt, jobbára csak szláv filológiai tanulmányokat publikált. Ezt megelőzően – mintegy lezárásként – egyszerre adta ki a *Cseh dalok visszhangja* (Ohlas písní českých, 1840) című, hosszú ideig érlelt kötetét, illetve a biedermeier jellegű *Százlevelű rózsát* (Růže stolistá, 1840). A cseh népdalokat imitáló könyve műfaji, tartalmi és művészi szempontból egyaránt vegyes jellegűnek mondható, de ebben a kötetben jelent meg legjobb költeménye, a *Toman és az erdei tündér* (Toman a lesní panna), amely a népi hiedelemvilág baljós előérzeteit varázslatos rímtechnikával érzékelteti. Toman, a parasztleány szembesül szeretője hűtlenségével, és kétségbeesésében enged az erdei tündér csábításának, míg végül aláhanyatlik annak halálosztó szerelmi eksztázisában. A tragédia alapvető oka nem a hűtlen szerető – aki csak légies fantom –, hanem az a lelkiállapot, amelyben a hős démonikus értelmet tulajdonít a szerelmi csalódásnak. Az alapkonfliktus Toman nővére és a tündér között feszül: a gyöngéd családi kapcsolat és a pusztító szenvedély között. A tündér Čelakovskýnál nem is igazán a természetfeletti erőt testesíti meg, hanem inkább az ellenséges külvilágot, amelynek ellenszere a szenvedélyek nélküli családi boldogság. A nővér alakja egyúttal tükrözi a korabeli erkölcs mérsékletre intő felfogását. A ballada ennyiben átvezet a *Százlevelű rózsá* biedermeier világképéhez, amely a belenyugvás, a rezignáció, a dolgoz élet magatartásmintáit kínálja. A biedermeier kor tragikus felhangjai azonban ott lappangnak Čelakovský költői elhallgatásában.

Erben: népiesség és romantikus rezignáció

Karel Jaromír Erben (1811–1870) népdal- és mesegyűjtéseiben már markánsabb színezetet kap a valóban népi elem, de fő törekvése neki is az, hogy a nemzeti jellegnek monumentális kifejezést adjon. Csendes, fáradhatatlanul szorgos munkával tölti egész életét. Visszafogott, sőt szinte félénk magatartását csak két alkalmi polémia erejéig adja fel, és ezek fontos irányjelzőül szolgálnak irodalmi pályáján. Huszonhárom éves, amikor szatirikusan kigúnyolja Čelakovský orosz „visszhangjait”, melyeket egy kancsukával fenyegető kolerikus személyiség csekély művészi értékű hamisítványaként figuráz ki. 1842-ben pedig elutasítja Mácha romantikus titanizmusát, mert a „modern meghasonlottságból” fakadó individuális lázadás fenyegeti a nemzeti egyediség és originalitás irodalmi programjának a

megvalósítását. Életművének jelentős része a fiatalon elhunyt riválissal folytatott rejtett polémiának is tekinthet.

Paradox, hogy a Čelakovskýt élesen támadó Erben elődjének programját viszi tovább, korrigálva annak költői módszerét. Elutasítja a visszhangköltészetet, vagyis nem akar úgy viselkedni, mint egy szerepet játszó népköltő, aki a pórnép gúnyjába bújva a népről ír a népnek. A Grimm-testvérek felfogását követve a népdalokban a nemzeti lélek eredeti szellemét keresi: az összegyűjtött variánsokból az ősi formát leginkább megközelítő, ideális alakzat rekonstruálását tekintve céljának. Eszerint az egyéni intenciót alá kell rendelni a kollektivitás spontán alkotóerejének. A népköltészet ugyanúgy egy közösség életének terméke, mint a nyelv, a szokások és a hiedelmek. Ugyanakkor nem utasítja el a műköltészetet, de az individualizációt a népi hagyomány rendszerében, a folklór nyelvének művészi felhasználásával, a szelekció és a kombináció érvényesítésével tartja helyesnek. A költő csak azt hívhatja elő a maga lelkéből, amihez a nyelv „hosszú csiszolódás” eredményeként szavakat kínál neki. Ezen a felfogáson alapul Erben életművének mindkét pillére: nagy jelentőségű népdal- és mesegyűjteménye, illetve húsz éven keresztül érlelt egyetlen saját verskötete, amelyet már a kortársak is a cseh irodalmi fejlődés egyik betetőzésének tekintettek (*Kytice* – Bokréta, 1853).

Erben gyűjtéseinek első nagy kompendiuma, az 550 dalt tartalmazó *Písň národní v Čechách* (Népdalok Csehországban) három kötetben jelent meg 1841 és 1845 között. A harmadik kötethez írt kísérő tanulmányában a népdal fogalmát a nemzet definíciójával kapcsolja össze. A dalok individuális jellegét a nemzeti érzés szabja meg, amely a nemzeti lélekből fakad, és amelyben összeforr a szó és a dallam. Barátjának, Karel Vladislav Zapnak 1843-ban írt levelében fejti ki, hogy népdal- és mesegyűjteményeinek kiadásával, illetve a szláv mitológia feltérképezésével a „cseh nemzet szisztematikus képét” kívánja rekonstruálni (ha tetszik: megalkotni). Tervbe vette a szlávok „természeti vallásosságának” tudományos feldolgozását is. A szlávok régi szokásait mint az emberi élet folyamatát akarta ábrázolni a „bölcstől a sírig”, keresve a jelenségek ősi, mitikus eredetét.

Erben mitológiai tárgyú tanulmányai szoros összefüggésben vannak nemcsak költészetével, hanem irodalmi programjával is. Nézetei szemben állnak a felvilágosodással: elítéli annak „hiúságát”, öntetszelgését és gépiesnek feltételezett műveltségét. A hitregékben „szép és mély” értelmet, természetes szimbolikát és népi filozófiát keres. A nemzeti költészet értelmezésében követi barátja, Karel Boleslav Štorch nézeteit, aki szerint a szimbólum és a mítosz az emberi megismerés ősi formája, amely a szellem erejétől vezetve önálló létre tesz szert. Štorch 1848-ban megjelent *Filozófia és a mi irodalmunk* című cikkében amellel érvel, hogy a népi emlékezet az alapja a cseh nemzeti filozófia kifejtésének. A spekulatív német filozófiával szemben a cseh filozófiának a népi bölcsességre, a „józan paraszti észre” kell támaszkodnia, és ezt aktualizálva a kor színvonalára emelkednie. Ebből fakad Erben törekvése, hogy a költészet által ragadja meg és mélyítse el a cseh nemzet

individualitását. A nemzeti karakter feltárásában Erben két irányzatot különböztet meg: az egyik áramlat a társadalmi realitást a maga konkrétságában, nemzetiségileg tipikus formájában érzékelteti (Rubeš, Němcová), a másik, amelyhez ő maga is tartozik, a népi emlékek közvetítésével a cseh nemzeti szubsztancia magjához, ennek individuális specifikumához kíván közel férközni.⁹

Erben konkrét véleményét a korabeli cseh irodalomról egyedül a zágrábi *Kolo* című folyóiratban publikált, *Literatura česka od god. 1841* (Az 1841. évi cseh irodalom áttekintése) című, levél formában írt beszámolójából ismerjük. A cikk középpontjába nem az irodalmi irányzatokat, hanem az nemzeti originalitás kérdését helyezi. Figyelemre méltó, hogy kilenc évvel korábban Mácha hasonló jegyzeteket készített egy meg nem jelent tanulmányához. Szerinte a cseh irodalom túlságosan izolálódott a világban, és az idegen hatások mintha csak átsuhannának fölötte. Erben véleménye éppen ellentétes: a korabeli cseh irodalom elégtelen állapota kifejezetten a világirodalom túlzott hatásának tulajdonítható. Dobrovský német mintát követő prozodiája éppúgy eltévelyedés volt, mint a „nyelvi purizmus” és az időmértékes verselés erőltetése. Itt fejt ki legélesebben Mácha költészetét érintő kifogásait:

Végül a legutóbbi időkben a modern meghasonlottság (Zerrissenheit) szelleme is kezdett belopózni, főleg a cseh versekbe. Magasabb irány nélkül való komor, félelmes, síri képekben történő tetszelgés, oly fájdalomra való panaszkodás, melynek oka nem volt tudható, elveszett ideálok hajszolása stb., de ez a szellem a tollforgatók másik, nagyobb részénél már nem talált kézzelfogható támogatásra, a nemzet pedig oly kevésbé figyelt fel rá, hogy nem is tud róla. A mi nemzetünk nem pöröl Istennel, a világgal és saját magával, mert egészséges lelkületű és vidáman éli világát; s bár a más baja könnyen meghatja és megrikatja, a maga valódi szerencsétlenségeit hangos panaszkodás és sirámok nélkül, sőt már-már könnyelműen viseli. [...] Ha csőstül szakad a baj a cseh emberre, úgy könnyít lelkén, hogy tréfálgozik balsorsán.¹⁰

Ehhez képest Erben olyan témákat és motívumokat merít a maga népies balladáihoz az „egészséges” és „vidám lelkű” cseh nép folklórjából, melyek a romantika démoni miszticizmusát idézik. Egy asszony teste minden éjjel élettelenül hever az ágyában, és az aggódó férj megtudja egy tudós anyókatól, hogy felesége lelke éjjelente a patakperti fűzfában lakik. Kivágja a fát, és ezzel akaratlanul meggyilkolja feleségét (*Vrb – Fűzfa*). Egy másik balladában a leányt titkos erő a tópartra hajtja ruhát mosni. A tó vizimanója magához rántja a nedves világba, ahol emberi

⁹ Felix Vodička, *Erben časový a nadčasový. Sémantická intence Erbenovy poezie a její dvojí původ*, in *České studie*. (Ed. M. Grygar) Rodopi, Amsterdam–Atlanta, 1990. 269–301.

¹⁰ *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, (Ed. Pavel Vašák) Odeon, Praha, 1981. 156–157.

lelkeket tart fogva lefelé fordított csuprocskák alatt, és erőszakkal feleségül veszi. Megengedi neki, hogy hazalátogasson: az anya rábeszéli lányát, hogy ne menjen vissza viziszörny urához. A vizimanó hasztalan dörömböl az ajtón. Vér folyik be az ajtó alatt: kinyitják, hát a hősnő vizimanótól született gyermekének feje hever ott testecskéje nélkül, és testecskéje feje nélkül (*Vodník – Vizimanó*).

Mácha és Erben életművének összehasonlítása az 1930-as évek óta a cseh irodalmi gondolkodás egyik nagy témája, amelyhez olyan mértékadó szerzők szóltak hozzá, mint Jakobson, Mukařovský, Šalda és Vodička. A nagy karriert befutott „ellenlábások” kifejezés Mukařovskýtól származik, Jakobson pedig a „filogenetikus” (Erben) és az „ontogenetikus” (Mácha) terminussal írja le a két költő közti különbséget. Mindkét strukturalista tudós a romantika fogalma alá sorolja Erben életművét is, de Mácha „forradalmi” romantikájával szemben a „rezignált” jelzővel illeti.¹¹ Šalda forradalmi és konzervatív romantikáról beszél a borzalom érzésének eltérő költői kifejezésének alapján.¹² Vojtěch Jirát 1944-ben publikált könyvében viszont a biedermeier fogalmát hívja segítségül, és úgy jellemzi Erben művét, mint amely tiszteli a felsőbbiséget, és „csendesesen”, de „nyomatékosan protestál” a romantikus esztétika ellen.¹³ A kortársak, a nemzeti újjászületés írói azonban abban látták a két költő közti alapvető különbséget, hogy Mácha elzárkózott a nemzetébresztési kánon által körülhatárolt célok követésétől. A maga korában Erben egy közösségi mítosz építésére áldozta életét, és ezzel válik valóban ellenlábásává az individuális mítoszait és enigmáit megteremtő Mácháknak.

Erben balladái nem népballadák, bár követik ezek előadói modorát, ám formájuk és belső szerkezetük a romantika jegyeit viseli. Az atmoszféra feszült, gyakran zordan tragikus: baljós előérzetek, kétértelmű vágyak és remények, fojtogató félelem jellemzi. A hétköznapi világ szinte észrevétlenül mitikus értelemmel telítődik, kifejezve nemcsak a sors öntörvényű hatalmát az emberi akarattal szemben, de a bűn és bűnhődés kölcsönhatásának logikáját is. Az egyéni szándék beleütközik egy archaikus világrend rideg törvényeibe, amelyek feltétlen engedelmisséget követelnek, és előre kijelölik az ember sorsát. Ez az ősi rend a nemzet közös szellemiségébe van beágyazva, és alapvetően természeti jellegű. A romantikus sablonnal szemben Erbennél a természet nem az ember vizsgálatója, hanem ellensége. A pogánykori hiedelmek ugyanúgy nem mentesítenek a természeti törvény hatálya alól, mint a keresztény erkölcs, ám ez utóbbi mégis eligazítást nyújt. A karácsonyi népszokásokat idéző regéjében (*Štědrý den – Karácsonyi nap*) Erben megismétli Mácha szavait: „az élet csak álom”. A vétlen lány, aki a tó jegébe vágott lékben fürkészi sorsát, nem azért hal meg, mert bűnös módon a babonák erejében hitt, hanem mert halál rendeltetett számára. Nincs semmi keresztény metafizika a

¹¹ Vodička, i. m. 271.

¹² F. X. Šalda, Poznámký, Šaldův zápisník 8 (1935–36). 329–330.

¹³ Vojtěch Jirát, *Erben čili Majestát zákona*, Podroužek, Praha, 1944. 32.

vers végső kicsengésében: „a végzet játékszere vagyunk (...) békélj meg sorsoddal, ha úgy tűnik neked, hogy csak »fél életed« van”.¹⁴

Talán legjobban sikerült balladája, a *Svatební košile* (Nászing; első közlése 1843) nem kifejezetten tragikus végkicsengésű. Rémtörténet, amelyből nem hiányzik az Erben verseiben gyakori erkölcsi oktatás sem. A vers sodrását és láttató erejét a balladai ritmizálás és dialogizálás adja, amelyből feltárul a kétfedelű történet fenyegető valósága. A halott vőlegényének kísértetét egyre eszeveszettebb tempóban követő lány végül megmenekül, miután a halál birodalmát szemtől szemben megpillantotta. A Szűz Máriához intézett fohász menti meg, amely paradox módon egész kálváriáját is elindította. A lány nem követett el vétket, de a mitikus erő csaknem maga alá gyűrte. Ebben a kiszámíthatatlan fenyegetettségben nyilvánkozik meg Erben költészetének időtlen karaktere.

Néhány következtetés

A népiség ideológiája szerte Közép- és Kelet-Európában kultikus magasságokba emelte a nép és a népköltészet fogalmát, miközben elzárkózott attól, hogy az általa használt fogalmak szociológiai ekvivalensét empirikus vizsgálatoknak vessék alá.¹⁵ Nagyon hasonló, ahogy a cseh és a magyar köztudat – s részben az irodalomtudomány is – mindmáig reflektálatlanul használja a „nép”, „népiség”, „népiesség” fogalmait, fenntartva az etnikai nacionalizmus tárgyilag ma már nehezen védhető ideológiai ajánlatát. Magyar vonatkozásban Margócsy István állapította meg, hogy az irodalomtudomány jelentős része ragaszkodni látszik ahhoz az axiomatikus, de soha nem bizonyított beállításhoz, hogy a nép önmagában értékhordozó szerepet töltené be.¹⁶ Cseh vonatkozásban Vladimír Macura többször idézett nagyhatású monográfiája volt az, amely a „nemzeti újjászületés” korára apologetikusan tekintő szakmai tradícióval szemben megváltoztatta a tudományos diskurzust. Ma már azt a feltételezést, hogy az 1620-as fehérhegyi csatát követő „nemzetietlen” korszakban a népköltészet megőrizte volna az ősi cseh életforma lényegét, s a 19. század elején fellépő új értelmiségi nemzedék csupán ezt visszhangozta volna – aligha szükséges cáfolni. Mindebből következik, hogy azt a felfogást, amely nép és irodalom genetikus kapcsolatát tételezi, csupán az adott korszak irodalmi önideológiájaként helyes értelmezni. Az eszmei konstrukció megalkotóit az a szándék vezette, hogy megszabják a cseh műveltség alaphangját: érzelmi színezettel támasztva alá a nemzeti eszménnyé magasított paraszti életforma át- és felstilizált erkölcsi értékrendjét.

¹⁴ Roman Jakobson, *Poznámký k dílu Erbenovu. I. O mythu, Slovo a slovesnost* 1, (1935). 158.

¹⁵ Margócsy István, *Nép és irodalom. Tézismondatok és alapkérdések*, in „*De mi a népiesség...*”, szerk. Sallai Éva, Kölcsey Intézet, Budapest, 2005. 307.

¹⁶ Uo.

Az amerikai új kritikusok társadalomszemlélete*

1.

Az irodalom észlelése, meghatározása, olvasása, értelmezése, tanítása, történetének vizsgálata számottevő változásokon ment keresztül a 20. század első felében az angol nyelvterületen. Hogy egészen pontosan miben is álltak ezek a változások, némi bevezetés nélkül értelmetlen volna megnevezni. Mindenesetre a változásokat, melyek jelentős részben időtállóan bizonyultak, tehát ma is éreztetik hatásukat, sokan az új kritikának tulajdonítják. Van valami igazság az új kritika szerepére vonatkozó állításokban, de milyen értelemben?

Mielőtt szó eshetné bármiről is, fel kell tenni a kérdést: miről és kiről beszélünk? Amilyen egyszerű a kérdés, nagyjából olyan bonyolult lesz a válasz. Mi volt tehát az új kritika? Kik voltak a képviselői? A kettő közül a második kérdés megválaszolása valamivel könnyebbnek látszik, de a válasz szükségképpen vissza fog vezetni az elsőhöz.

A kérdésre sokféle választ lehet találni a szakirodalomban, de mintha volna némi egyetértés abban a tekintetben, hogy az új kritikáról szólva nem mellőzhetők John Crowe Ransom (1888–1974), John Orley Allen Tate (1899–1979), Robert Penn Warren (1905–1989) és Cleanth Brooks (1906–1994) nézetei. Érdekesnek látszik ezen a szálon elindulni.

Ransom, Tate, Warren és Brooks a Vanderbilt University (Nashville, Tennessee) diákjai, majd közülük ketten, Ransom és Warren, a tanárai voltak.¹ Évekig éltek

* Néhány évvel ezelőtt tanulmányt terveztem a címben jelzett témáról az *I'll Take My Stand* című könyv alapján. Úgy gondoltam, a téma tárgyalása előtt érdemes lehet futólag megemlíteni a könyv némely tágabb összefüggését is. Mindössze egyetlen rövid bekezdést, néhány mondatot szántam erre. A rövid bekezdés azonban elkezdett dagadni, újabb és újabb érdekes problémák jöttek elő, ráadásul végül nem jutottam el ahhoz, amivel eredetileg foglalkozni akartam. Azután, ahogyan az lenni szokott, legalábbis velem, félre kellett tenni a félig (vagy még félg sem) megírt dolgozatot. Az eredeti címét azért hagyom meg, mert még bízom benne, hogy egyszer majd befejezhetem, ami most még csak töredék.

¹ Ransom évtizedekig, Warren nagyon rövid ideig.

egymás közelségében, többnyire már az egyetemi pályafutásuk során megismerkedtek egymással.² Életkori különbségeikből adódóan más és más évfolyamon, de Tate, Warren és Brooks egyaránt látogatták Ransom egyetemi óráit. A szakirodalom az új kritikát időnként a mozgalom (movement), máskor az iskola (school) szavakkal írja le.³ Ha az új kritika a mozgalom, az irányzat vagy az iskola belső kohéziójával rendelkező közösségként létezett, akkor szinte magától adódik a gondolat, hogy az egyetemi időnkig visszamenő személyes kapcsolataik miatt Ransom, Tate, Warren és Brooks valóban nem hagyható ki a tagok felsorolásából.

A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. Ransom 1941-ben megjelent *The New Criticism* című könyvének négy fejezetéből az első három a következő emberekkel foglalkozik: Ivor Armstrong Richards (1893–1979), Thomas Stearns Eliot (1888–1965) és Yvor Winters (1900–1968).⁴ A könyv első fejezetében Richards mellett szóba kerül William Empson (1906–1984) is. Vagyis a könyv – melynek címét felhasználva csoportképző módon szokás utalni Ransomra, Tate-re, Warrenre és Brooksra (és esetenként még másokra) – már eleve más, valószínűleg jóval nagyobb, de meglehetősen bizonytalan körvonalú halmazra terjesztette ki az új kritika megjelölést, ráadásul Tate-et, Warrent és Brooksot csak melleleg és érintőleg hozta szóba. Mindenesetre érdemes leszögezni, hogy Ransom nem valamiféle egységes mozgalomra vagy valami hasonlóra célzott könyvének a címével, hanem mindössze a kritika régebbi és újabb fajtáját állította szembe egymással. Az „új kritika”, a különlegesnek igazán nem mondható szókapcsolat a kor – és a megelőző korok – nyelvében nem számított ritkságnak. Ransom nem szakkifejezésként és nem tulajdonnévszerűen, hanem köznyelvi értelemben használta az új kritika kifejezést.

Ez már nyolc név, és ez a lista még mindig csak a kezdet. Ha Eliot benne van ebben a halmazban, akkor Ezra Pound (1885–1972) sem hiányozhat belőle, esetleg még William Butler Yeats (1865–1939) is bele kell számítani. Folytatva a sort: Cleanth Brooks egyik társszerzője Robert Penn Warren volt, a másik pedig William Kurtz Wimsatt (1907–1975).⁵ Wimsatt viszont Monroe Curtis Beardsleyvel (1915–1985) írt tanulmányokat, melyek állítólag fontosak voltak az új kritika

² Allen Tate és Cleanth Brooks csak 1929-ben, Párizsban ismerkedtek meg. Mark Royden Winchell: *Cleanth Brooks and the Rise of Modern Criticism*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1996. 73.

³ A „new criticism” és a „movement” együttes keresése 125 ezer, a „new criticism” és a „school” együttes keresése pedig 166 ezer találatot ad a Google-ban. Ekkora mennyiség teljes áttekintése képtelenség.

⁴ John Crowe Ransom: *The New Criticism*. New Directions Publishing Corporation, Norfolk, Connecticut, 1941.

⁵ Cleanth Brooks – Robert Penn Warren: *Understanding Poetry: An Anthology for College Students*. H. Holt and Company, New York, 1938.; William K. Wimsatt – Cleanth Brooks: *Literary Criticism: A Short History*. Knopf, New York, 1957.

szempontjából.⁶ Még mindig lehet folytatni a sort: Louise Cowan *The Southern Critics* című könyve a Ransom, Tate, Warren és Brooks mellett tárgyal két másik déli irodalmárt is: Donald Davidson (1893–1968) és Andrew Nelson Lytle-t (1902–1995).⁷ Richard Palmer Blackmurt (1904–1965) maga Ransom nevezi új kritikusnak könyvének első lapján. Murray Krieger (1923–2000), mi több, René Welleket (1903–1995) és Austin Warrent (1899–1986), de még Kenneth Duva Burke-öt (1897–1993), sőt Frank Raymond Leavist (1895–1978) is szokták az új kritikához kapcsolni. És még ez sem a vég, a névsor a szakirodalom alapján folytatható volna, de ezúttal ennyi név is bőven elegendő.

Ha a névsorhoz hozzátesszük, hogy irodalomkritikusként még a szűkebb, négyes halmaz tagjai sem jártak össze eszmét cserélni egymással, az új kritikus megnevezést rendszerint még fenntartásokkal sem alkalmazták önmagukra, nem léptek fel irodalomtudományi mozgalom vagy iskola tagjaiként, nem hoztak nyilvánosságra sem közösen kialakított eszmerendszert, sem közös elveket, sem közösen elfogadott programot, de még csak közös tanulmánykötetet sem publikáltak soha, nézeteik pedig nem könnyen vagy egyáltalán nem hozhatók közös nevezőre, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a két kérdésre (Kik voltak az új kritikusok? Mi volt az új kritika?) adható válaszkísérletek óhatatlanul egymás függvényében alakulnak – anélkül, hogy kijelölnék az elfogadható válasz körvonalait. Melyiküket kellene a meghatározó helyre tenni? Ki volt a legjelentősebb közülük? Kiről kellene mintáznunk az eszményi új kritikust? Mi volt az új kritika legfontosabb elgondolása? A különböző lehetséges válaszok merőben másféle történeteket, eszmerendszereket és kontextusokat adnak ki. Másképpen alakul minden, ha a középponti helyre Eliotot állítja valaki, a mozgalom legfontosabb tagjaiként pedig Empson, Tate-et és Blackmurt nevezi meg, mint akkor, ha valaki más a meghatározó figuraként Ransomot jelöli meg, az iskola felsorolásában pedig helyet kap Kenneth Burke és René Wellek is. Az efféle csoportosítási lehetőségek – a velük járó következményekkel együtt – nem alaptalan rémlátomások: a szakirodalom a hatalmas kombinációs lehetőségek közül számosat megvalósított már. A „csoport” magjának vagy az egyik lehetséges csoportosítás magjának tekinthető négy figura (Ransom, Tate, Warren, Brooks) irodalomtudományi nézeteinek rokonítása sem nélkülözi a súlyos problémákat.⁸ Ha ehhez az önmagában is bizonytalan egyveleghez valaki további

⁶ W. K. Wimsatt – M. C. Beardsley: „The Intentional Fallacy” *The Sewanee Review* 54 (1946/3) 468–488.; W. K. Wimsatt – M. C. Beardsley: „The Affective Fallacy” *The Sewanee Review* 57 (1949/1) 31–55.

⁷ Louise Cowan: *The Southern Critics: An Introduction to the Criticism of John Crowe Ransom, Allen Tate, Donald Davidson, Robert Penn Warren, Cleanth Brooks, and Andrew Lytle*. University of Dallas Press, Irving, Texas, 1972.

⁸ Apróság, de roppant jellemző, hogy 1937-ben Warren és Brooks a *Southern Review* szerkesztőiként arra kérték Ransomot, hogy számottevő mértékben írja át a laphoz benyújtott „Shakespeare at Sonnets” című tanulmányát. Egy Tate-nek írt levélben maradt

embereket és írásműveket tesz hozzá, nagyon könnyen juthat olyan koncepcióhoz, melyet egyik említett figura sem tekintett volna a sajátjának.⁹

Az következik-e a fentiekből, hogy az új kritika egyáltalán nem is létezett? A válasz attól függ, milyen értelemben beszélünk róla. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy az „új kritikus” elnevezés nem a fenti – szűkebb vagy tágabb – halmaz tagjainak viták során kialakult belső, eszmei összetartozására utal, hanem mások által elvégzett besorolás, mikor is a besorolást nem a nyilvánvaló tények összegzésének, hanem sajátos beszédaktusnak kell tekinteni. Jól mutatja a helyzetet, hogy már a legszűkebben vett halmaz tagjainak nézeteit is egyenként, egyenként és korszakonként kell áttekinteni.¹⁰ Melyik látásmódot fogadjuk el? Az új kritika feltételezett tagjainak tagadását vagy a – gyakran a tájékozatlanság különböző fokozatait elfoglaló – külső megfigyelők csoportképző műveletét?¹¹

Az „új kritika” mint olyan címke, mely hozzátvetőlegesen, távolról és összefoglalóan utal néhány irodalmárra, nem teljesen használhatatlan, de – a későbbiekben jól látható lesz – valamiféle belső egységgel és önmozgással rendelkező mozgalmként vagy iskolaként az új kritika nem létezett. Cleanth Brooks véleménye ebben a tekintetben perdöntő.¹² Bizonyítási kényszerrel ír elő, ha valaki érdemben, lényegi összefüggésekre utaló módon használja az „új kritika” megnevezést. Ennek a kényszernek valószínűleg nem lehetetlen megfelelni, de egyrészt kevesen próbálkoznak vele, másrészt minden ilyen próbálkozásnak számolnia kell a feltételezett új kritikusok szövegeinek és élettörténetének erős ellenállásával. Akárhogy nézzük is, kevés komoly kísérlet van. Az új kritika – mintha a léte vitán felül állna – legtöbbször teljesen hangsúlytalanul jön elő. Az egységes mozgalom és iskola

nyoma, mennyire felbosszantotta ez az eset az egyébként visszafogott Ransomot. Mind Warrent, mind Brookst csúnyán megszólta a levélben. A kért változtatásokat végrehajtotta. Winchell: *Cleanth Brooks*. 103–105.

⁹ Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 172–188.

¹⁰ Szili József is így jár el kiváló tanulmányában, melyen alig-alig fogott a megjelenése óta eltelt idő. Szili József: „Adalékok az új kriticismus irodalomesztétikájához. A költemény mint megismerés és mint struktúra – Ransom, Tate, Brooks nézetei.” In Nyíró Lajos (szerk.) *Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970. 227–274.

¹¹ A következő idézet mutatja, milyen mértékű tájékozatlansággal kell számolni. A szöveg Robert Penn Warrenról szól: „While at Vanderbilt he came under the tutelage of some of the foremost teachers in literature such as Allen Tate, John Crowe Ransom, and Andrew Lytle. Also he became involved with two groups; the Fugitives and the Agrarians.” <http://www.robertpennwarren.com/biography.htm> Először is, Allen Tate nem tanított a Vanderbilten. Másodsor: értelmetlen agráriánusokról beszélni az 1930 előtti időkről szólva.

¹² Cleanth Brooks: „In Search of the New Criticism” *American Scholar* 53 (1983–1984) 41–53.

tagadása elsősorban a naív és felületes elképzelésekkel szemben fogalmazható meg, mert a ténybeli, tárgyi tévedések, az önkényes csoportosítások és az elméleti igénytelenség együtt szoktak jelentkezni.

Az új kritikus megnevezés használható, semmire nem kötelező rövidítés lehet akkor is, amikor Ransom, Tate, Warren vagy Brooks másokkal folytatott vitáit tekintjük át. Ilyenek voltak a chicagói neoarisztoteliánus irodalmárral, Ronald Salmon Crane-nel (1886–1967), vagy a harvardi Douglas Bush-sal (1896–1983) folytatott viták, melyek olvasása közben nem feltétlenül szükséges az újkritikusság lényegén gondolkodni, mert jól körülhatárolható egyedi problémák és értelmezések körül zajlottak.

Némi változtatásokkal nagyjából ugyanaz mondható el az úgynevezett szoros olvasásról (close reading), mint az új kritikáról. A szakirodalom nem csekély részének áttekintése könnyen járhat azzal a következtetéssel, hogy a szoros olvasás volt az alapvető, kohézióteremtő tényező, melynek aprólékos kimunkálását az új kritikusok mindannyian a legfőbb feladatuknak tekintették, s mely alkalmas volt arra, hogy minimális egyetértésre találjon körükben: „Az Új Kritikusok a 'szoros olvasás' ügye mellett érveltek (advocated)...”.¹³ Az efféle állításokat azonban – nem véletlenül – nem szokták a feltételezett új kritikusok szöveghelyeire mutató hivatkozások követni.¹⁴ Tagadhatatlan, hogy akiket új kritikusoknak szokás nevezni, rengeteg műértelmezést hoztak létre, de sehol nem állítják sem azt, hogy az értelmezéseik a többiek által is osztott elveken, elgondolásokon és módszertanon alapulnának, sem azt, hogy az értelmezéseik a szoros olvasásból következnenek, vagy valamiféle szoros olvasást alapoznának meg. Maga a „szoros olvasás” kifejezés, akár az „új kritika”, a korban nem volt sem újdonság, sem ritkaság. Létezett már évszázadok óta. A 20. század első évtizedeiben gyakran pedagógiai munkákban, iskolai tantervekben, tanári kézikönyvekben jelent meg, és – szemben a tanítás szempontjából szintén fontos gyors áttekintéssel – a részletekre is figyelő olvasásra utalt.¹⁵ Ennek tudatában különösen érdekes, hogy a kifejezés

¹³ J. A. Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. New Criticism szócikk. Penguin Books, London, 1991. 582.; Richard Nordquist (<http://grammar.about.com/od/c/g/Close-Reading.htm>) idézi, lapszám nélkül, Mario Klarert: „A central term often used synonymously with new criticism is close reading.” Mario Klarer: *An Introduction to Literary Studies*, 2nd ed. Routledge, London, 2004. A „close reading” és a „new criticism” együttes keresése 30 ezer találatot ad a Google-ban.

¹⁴ Nem állítom, hogy olvastam volna a szakirodalom egészét, valószínűleg ez fizikailag sem lehetséges, különösen nem nálunk, ahol a hozzáférés a szakirodalomhoz nem természetes állapot, hanem állandó – és legtöbbször vesztesre álló – küzdelem, de a close reading kapcsán még sose láttam olyan hivatkozást, mely az állítólagos új kritikusok valamely művében találta volna meg a kifejezést.

¹⁵ „Ask questions that not even a close reading of the lesson will answer as well as questions that a close reading of the lesson will answer.” C.P. Cary: *Manual of the Elemen-*

mintha teljesen hiányoznék Ransom, Tate, Warren és Brooks nyelvéből.¹⁶ Amikor pedig Cleanth Brooks mégis megemlíti, lehetetlen észre nem venni az ironikus távolságtartást.¹⁷ Nem egészen világos, mikor jelent meg a szoros olvasás először az új kritikával foglalkozó írásokban mint a „mozgalom” legfőbb jellegzetessége. Egyes jelek arra utalnak, hogy a köznyelvi szókapcsolatot René Wellek kezdte el szakkifejezésként használni „értelmezés” értelemben – még némely „új kritikus” kontextusában is. Tulajdonképpen már ennyi is elég lenne a kapcsolat megállapításához, és ehhez hozzá lehet tenni, hogy Welleket is szokták új kritikusnak gondolni. Ezek a tényezők valamivel érthetőbbé teszik a szoros olvasás és az új kritika társításának egyébként nehezen magyarázható elterjedését. Mindenesetre általában véve megállapítható: minél többet foglalkozik valaki a szoros olvasás új kritikai szabályainak rekonstrukciójával, annál messzebb kerül az említett irodalmárok tényleges nézeteitől.¹⁸

tary Course of Study for the Common Schools of Wisconsin. 16. kiadás. http://catalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SC=Author&SEQ=20130507123917&PID=yEmx2muRLYQ_GIjpI1bTrjQyTUuP3gQ&SA=Wisconsin.+Department+of+Public+Instruction. Wisconsin. Department of Public Instruction; http://catalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?SC=Author&SEQ=20130507123917&PID=yEmx2muRLYQ_GIjpI1bTrjQyTUuP3gQ&SA=Wisconsin.+Department+of+Public+Instruction., Madison, Democrat Printing Company, 1917. 36. Hasonló részletek találhatók a következő könyvekben is: Willis Lemon Uhl (szerk.): *The Supervision of Secondary Subjects*. D. Appleton and Company, New York, London, 1929. 187., 191.; Trent, William Peterfield: *An Introduction to the English Classics*. Ginn and Company, Boston, New York, 1916. 26.

¹⁶ William Elton: „A Glossary of the New Criticism” *Poetry* 73 (1948) 153–162.; Charles Moorman: „The Vocabulary of the New Criticism” *American Quarterly* 9 (Summer 1957) 180–184.

¹⁷ „In [*The Well-Wrought Urn*] I discussed ten poems of different cultural periods to discover what, if anything, they had in common. The book apparently confirmed the notions, generated by *Understanding Poetry* that the New Criticism was fixated on ‘close reading’ through ‘analyses’ of poems, and it took no account of the biographical and historical matrix out of which the poem comes./ So ‘close reading’ was taken to be the hallmark of the New Criticism. But closeness is a relative matter: how close is close enough for an adequate appreciation of the work?” Cleanth Brooks: „In Search of the New Criticism” *American Scholar* 53 (1983–1984) 41–53.

¹⁸ Figyelmet érdemel, hogy 1960-ban a „close reading” még olyan esetekben sem jelent meg az új kritikával tanulmányban, amikor pedig a kontextus kifejezetten alkalmas lett volna rá. Richard James Calhoun: „The New Criticism Ten Years After” *South Atlantic Bulletin* 26 (November, 1960) 1-6. Érdekes az is, hogy a kifejezés előfordul ugyan abban a tanulmányban, melyben R. S. Crane Cleanth Brooks monizmusának csődjéről beszél, de a szerző egyáltalán nem tulajdonítja az új kritikának vagy Brooksnek, hanem hangsúlytalanul, köznyelvi értelemben használja: „on a close reading of the text of [Coleridge’s] *Biographia*”. R. S. Crane: „Cleanth Brooks; Or, the Bankruptcy of Critical Monism” *Modern Philology* 45 (May, 1948) 226–245. 228.

Az eddig elmondottak azt jelentik, hogy felesleges könnyen elérhető választ keresni az első kérdésre („Mi volt az új kritika?”, „Miben állt az új kritika?”, „Mi volt az új kritika lényege?”). Még akkor is nagyon nehéz általában beszélni az új kritikáról, ha viszonylag tág kereteket adunk meg, ha tehát a strukturalizmus vagy valamelyik másik irodalomtudományi irányzat összefüggésében az alapvető különbségeket keressük, mert a megjelölt halmaz tagjainak nézetkülönbségei miatt minduntalan szétágaznak a gondolatmenetek. Úgy látszik, hozzá kell szokni a gondolathoz, hogy voltak irodalmárok, akiket új kritikusoknak neveztek vagy neveznek, de az új kritika mint valamennyire is egységes irodalomtudományi irányzat nem létezett. Túl a feltételezett tagok nemlétező új kritikusi csoporttudatán, a nézetek különbsége nagyobb, mint – mondjuk – az orosz formalisták két csoportjának (Opojaz, Moszkvai nyelvész kör) nézetei között.

Ezek után viszont rögtön azzal kell folytatni, mi *nem* következik a fentiekből. Először is, nem felesleges vagy érdektelen Ransom, Tate, Warren és Brooks nézeteinek hasonlóságait – és természetesen, különbségeit – tanulmányozni. Ugyanez vonatkozik a többi megemlített (és számtalan említetlenül maradt) irodalmárra is. Ebből a vizsgálódásból a 20. század első fele angol nyelvű irodalomtudományának átfogó képe rajzolódhat ki. Az efféle háttér, az ilyen kontextus sokat segíthet az egyes irodalomtudósok nézetei elhelyezésében, jelentőségének megértésében. Miben álltak az egyes nézetrendszerek különbségei? Hogyan írhatók le a legfontosabb elágazási pontok? Bejártak-e minden lehetséges útvonalat? Milyen következményekkel járt bizonyos előfeltevések elfogadása vagy elutasítása? Mennyire ismerték egymás elgondolásait? Milyen mélységű kritikával illették egymás nézeteit?

Az új kritika történetének tanulmányozása másféle tanulságokkal is járhat. Vannak, egyfelől, egyéni életművek, egyéni elgondolások, egyéni meglátások, egyéni életutak, és vannak, másfelől, különböző műveletek, melyekkel külső megfigyelők az előbbi tényezőket nyersanyagul felhasználva megalkották az új kritikát mint valamiféle koherens irányzatot. Milyen ideológiákat lehet észlelni a csoportosítás kényszerének hátterében? Mikor indult el, és hogyan alakult ez a folyamat?

Nagy biztonsággal lehet megjelölni az egyik legfontosabb, valószínűleg a legfontosabb fordulópontot, mely ha nem következik be, esetleg soha nem hallottunk volna az új kritikáról mint mozgalomról, és az állítólagos mozgalom egyes tagjainak munkássága sem került volna az irodalomtudósok figyelmének középpontjába. Ez a fordulópont nem Ransom *The New Criticism* című könyvének megjelenése volt, hanem egy évekkel korábbi esemény, mely nélkül még Ransom könyve sem vert volna fel különösebben nagy port. Vagy legalábbis nem nagyobbat, mint Ransom megelőző könyvei. Ha nincs ez az esemény, akkor valószínűleg elhanyagolhatóan keveseket érdekelne, milyen kapcsolat van Ransom, Tate, Warren és Brooks (és mások) irodalomtudományi nézetei között. Ez a sorsdöntő esemény Brooks és

Warren 1938-ban megjelent egyetemi tankönyve, az *Understanding Poetry* volt, mely – a legcsekélyebb túlzás nélkül állítható – alapvetően átalakította az amerikai egyetemi irodalomoktatást, végül pedig magát az amerikai irodalomtudomány egészét.¹⁹ A könyv azonnal óriási hatást váltott ki, majd felmérhetetlenül sok egyetemen maradt évtizedekig tananyag és a mintája a hozzá hasonló tankönyveknek. Volt egy – nagyjából húsz évig tartó – korszak, amikor Amerikában szinte minden kezdő irodalmár vagy ebből a könyvből, vagy ezt a könyvet tagadva, de hozzá képest tanult meg irodalmat olvasni. Azóta is folyamatosan újranyomják, még ma is könnyen elérhető. Irodalomtudományi jelentőségét talán csak azért nem szokták hangsúlyozni az új kritikáról szóló írásokban, mert nem tudományos mű, hanem tankönyv volt, ugyanakkor azt is könnyű belátni, hogy tudományos mű ritkán és nehezen érhet el hasonló mértékű sikert. Mindenesetre ez az a könyv, melynek hatása érthetővé teszi az új kritikára mint csoportra irányuló figyelmet. Nagyon jellemző, hogy még maguk a szűkebben vett „mozgalom” tagjai sem mindig tudtak teljesen ellenállni a csoportképzés hatalmának. Egyes megnyilatkozásaikban úgy tagadták – joggal – a mozgalom létét, hogy azért közben önmagukat írták a nemlétező csoport közepébe.²⁰

Másodszor: legkevésbé sem következik a fentiekből, hogy az említett emberek ne hatottak volna egymásra. Ha azonban a hatás önmagában is elegendő a csoporttagsághoz, akkor Samuel Taylor Coleridge-et (1772–1834) vagy Matthew Arnoldot (1822–1888) is új kritikusként kellene nevezni.

Harmadszor: abból, hogy Ransom, Tate, Warren és Brooks kapcsolatát nem a mozgalom vagy az iskola szavakkal lehet megragadni, az irodalomra vonatkozó nézeteiket pedig nem valamiféle közös egység jellemzi, nem következik, hogy más tekintetben ne alkothattak volna közösséget. Ez a megfontolás alapvetően fontos a címben jelzett téma szempontjából.

¹⁹ Cleanth Brooks – Robert Penn Warren: *Understanding Poetry. An Anthology for College Students*. H. Holt and Company, New York, 1938. Már ez a könyv is egy két évvel korábban megjelent másik tankönyv sikerét folytatta: Cleanth Brooks – John Thibaut Purser – Robert Penn Warren: *An Approach to Literature*. Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1936.

²⁰ „What in fact occurred is that people who had misread *The New Criticism* or had never read it at all (had just seen the movie) assumed that Ransom was the primal New Critic and that his former students and friends were the others; and of those few, I am usually chosen as the representative New Critic.” Cleanth Brooks: „In Search of the New Criticism” *American Scholar* 53 (1983–1984) 41–53. 41.

Ransom, Tate, Warren és Brooks neve három kontextusban szokott egymás társaságában szerepelni: a *Fugitive* köre, déli agráriánusok, új kritikusok.

Szombat esténként összejáró, filozofáló, irodalomszerető, verselgető baráti társaságból alakult ki a *Fugitive* című lap állandó szerzőinek köre. A társaság először 1915-ben jött létre Nashville-ben, majd a tagjai az első világháború után felújították a találkozásokat. Ransomot, aki 1916-ben kezdett verseket írni, egyetemi kollégája, Donald Davidson hívta meg. Davidson visszaemlékezése szerint 1921-ben a csoportnak hét tagja volt: Donald Davidson, James Marshall Frank, Sidney Mtttron Hirsch, Stanley Johnson, John Crowe Ransom, Alec B. Stevenson és Allen Tate. Hamarosan mások is csatlakoztak a körhöz: Walter Clyde Curry, Merrill Moore, William Yandell Elliott, William Frierson. Valamivel később érkezett Jesse Wills, Ridley Wills, Robert Penn Warren, Laura Riding (Gottschalk) és Alfred Starr.²¹ A *Fugitive* tizenkilenc száma 1922 és 1925 között jelent meg Nashville-ben. Találkozásaik alkalmával a kör tagjai felolvasták és megbeszélték verseiket. Hogy a megbeszélés egészen pontosan mit jelentett, milyen szempontokat érvényesítettek, csak sokkal későbbi visszaemlékezésekből szokták rekonstruálni. A társaság egyes tagjainak évtizedekkel későbbi irodalomelméleti eszmerendszere valószínűleg nem vihető vissza erre az időszakra. (Eliot esszéinek korai darabjait ismerhették már, de I. A. Richards és William Empson műveit még nem olvasták.) A levelezésükben foglaltak vagy az ekkoriban megjelent írásaik még alig-alig előlegezik meg a későbbi elgondolásaikat. Modernista költészetük szakítást jelentett a déli irodalmi hagyomány akkoriban legismertebb, legelterjedtebb vonulatával. A későbbiekben, a húszas évek második felében, a költészetük feszültségbe került a saját, egyre erősödő konzervatív társadalmi nézeteikkel is. Ebből a feszült, ellentmondásos helyzetből hosszabb távon a modernista költészet iránti elkötelezettség került ki győztesen – legalábbis Ransom, Tate és Warren esetében. Fontos megjegyezni, hogy Brooks nem volt tagja ennek a társaságnak. Még a társaság legfiatalabb tagja, Warren is – akit a tehetsége miatt kivételképpen engedtek maguk közé az idősebb költők – öregebb volt egy évvel Brooksnál. Warren és Brooks ismerték egymást, de ekkoriban még nem beszélgettek, nem barátkoztak. Tate már 1924-ben elment Nashville-ből. Állandó tagként marad tehát Ransom és Warren, de ők nemigen jöttek jól ki egymással. Ennek ellenére, Brooksot leszámítva, a *Fugitive* körének összetartozása és a csoporttudata vitán felül áll.

A *Fugitive* megszűnése után a társaság tagjainak kapcsolata valamelyest meglazult. Érdekes röviden áttekinteni, a számunkra fontos emberek közül ki merre járt ekkoriban. John Crowe Ransom hosszú ideig Nashville-ben maradt. Korábban,

²¹ Donald Davidson „The Thankless Muse and Her Fugitive Poets” in Donald Davidson: *Southern Writers in the Modern World*. University of Georgia Press, Athens, 1958. 1–30. 2.

az egyetem elvégzése (1909) után három évig élt Oxfordban ösztöndíjjal, és 1914-ben kapott tanári állást a Vanderbilten. Az első világháborúban tűzértiszt volt, a háború után tért vissza az egyetemre. 1937-ben ment át a Kenyon College-ba. 1939 és 1959 között a *Kenyon Review* szerkesztője volt.

Allen Tate 1924-től északon, New Yorkban keresett megélhetést. Szabadúszóként lapoknak dolgozott, könyveket írt.²² 1928-tól két évet töltött Európában Guggenheim ösztöndíjjal. 1930-ban tért vissza Tennessee-be. 1934-ben lett a University of North Carolina tanára. 1944 és 1946 között a *Sewanee Review* szerkesztője volt.

Robert Penn Warren, aki a Vanderbilt kollégiumában egy évig Tate szobatársa volt, 1925 és 1927 között a University of California diákjaként szerzett M. A. diplomát, azután a Yale Universityre járt két évig (1927–1928), majd szintén két évet Angliában töltött ösztöndíjjal. 1930-ban a Vanderbilten kapott tanári állást, de a helyzete teljesen bizonytalan volt. 1933-ban, Brooks közbenjárására, meghívták a Louisiana State Universityre. 1935 és 1942 között Cleanth Brooks-szal együtt szerkesztette az egyetem frissen alapított *Southern Review* című lapját. 1942-ben, mikor a háború miatt felfüggesztették a *Southern Review* megjelenését, a University of Minnesotán, majd 1950-ben a Yale-en kapott állást (ebben is benne volt Brooks keze). A két utóbbi helyen már nem irodalmat, hanem írást (creative writing) tanított. Egyik regénye (*All the King's Men*, *Repül a nehéz kő*) Pulitzer-díjat kapott 1947-ben.²³

Cleanth Brooks 1924 és 1928 között járt a Vanderbiltre, majd 1929-ben a Tulane Universityn szerzett diplomát, azután három évet töltött Oxfordban. Angliában értesült Warrentől az agráriánus manifesztum, az *I'll Take My Stand* előkészületeiről.²⁴ Brooks tehát ebből a társaságból is kimaradt. Ekkoriban még egyáltalán nem számoltak vele. Warrent és Donald Davidson, esetleg Tate-t kivéve valószínűleg nem is igen tudtak róla. Amikor a könyv megjelent, Brooks talán éppen Magyarországon volt. Mindenesetre járt Budapesten 1930-ban. Bécsből, hajóval jött, és két-három napot töltött itt.²⁵ Oxford után 1932-ben tért vissza Amerikába. A Louisiana State Universityn kapott állást. 1947-ben ment át a Yale-re.

Donald Grady Davidson (1893–1968) életútját röviden leginkább azzal lehetne megragadni, hogy ő volt az ötödik Beatle, aki Liverpoolban maradt, amikor a

²² Allen Tate: *Mr. Pope and Other Poems*. Minton, Balch and Company, New York, 1928.; Allen Tate: *Stonewall Jackson, the Good Soldier*. Minton, Balch and Company, New York, 1928.; Allen Tate: *Jefferson Davis, His Rise and Fall. A Biographical Narrative*. Minton, Balch and Company, New York, 1929.

²³ Robert Penn Warren: *All the King's Men*. Harcourt, Brace, New York, 1946.; *Repül a nehéz kő*. Fordította Vajda Endre. Magvető, Budapest, 1970.

²⁴ *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*, by Twelve Southerners. Harper and Brothers, New York, London, 1930.

²⁵ Mark Royden Winchell: *Cleanth Brooks and the Rise of Modern Criticism*. University Press of Virginia, Charlottesville, 1996. 72.

többiek felköltöztek Londonba. A költő és irodalomtanár Donald Davidson nem tévesztendő össze Donald Davidsonnal, a filozófussal (1917–2003), akiről mostanában – méltán – sokkal többet lehet hallani. Davidson, a költő, alapító tagja volt a *Fugitive* körének, fő szervezője, valószínűleg elindítója volt az agráriánus mozgalomnak, de életművének harmadik, kritikusi, irodalomelméleti szakasza – és Davidson ezért jóval kevésbé ismert, mint a többiek – megközelítőleg sem olyan jelentős, mint a négy barátjáé. Ransomhoz hasonlóan ő is harcolt az első világháborúban, majd 1920-tól 1964-ig a Vanderbilten tanított. Az egykori modernista költő élete utolsó évtizedeiben népies rigmusokat faragott. Az idő múlásával az imént leírt feszült, többértelmű helyzet az ő esetében a konzervatív nézetek javára, a modernista költészet kárára egyszerűsödött le. A polgárjogi mozgalmak idején – szemben például Robert Penn Warrennel – mindvégig ellenezte a szegregáció felszámolását. Viszonylagos ismeretlensége méltó büntetés azért, hogy beugratta barátait az agráriánus mozgalomba. A levelezésből és egyéb megnyilvánulásokból jól érzékelhetően kivehető, hogy Ransom, Tate, Warren és Brooks mindvégig kedvesen viselkedtek vele, talán szerették is, de nem tudni, ebben mekkora szerepet játszott személyisége, vagy az, hogy közvetlennek és udvariasnak kell lenni a vidéken rekedt, önmagát ismételtető hajdani baráttal szemben.

A ritka találkozásaik ellenére az agráriánusokat teljes joggal lehet közösségnek nevezni. Mindannyian elfogadták az *I'll Take My Stand* nagyrészt Ransom által a közösség nevében írt, névvel nem jegyzett bevezetőjét.

3.

A Konföderáció – melynek gazdasági erejét mutatja, hogy a polgárháború (1861–1865) során négy évig tudott ellenállni az iparilag fejlettebb Északnak – helyén a polgárháborút követő újjáépítés (reconstruction, 1865–1877) után szegénységbe süppedő államok maradtak. A radikális republikánusok követelésére a kongresszus 1867-ben katonai megszállást és katonai közigazgatást vezetett be a volt Konföderáció államaiban. (A politikai pártok tekintetében a republikánus és a demokrata – egészen a 20. század hatvanas éveiiig – mást jelentett, mint manapság. Röviden: Abraham Lincoln republikánus volt, a déliek pedig demokraták.) A történészek egyetértenek abban, hogy az 1877-es kiegyezéssel (compromise) zárult újjáépítés mindkét fél számára óriási kudarcnak bizonyult. Ez a déli államok számára azt jelentette, hogy tartósan szegénységben maradtak. A déliek az antebellum korszakra mint fénykorra gondolhattak vissza. Nagyjából ezzel a történelmi háttérrel kell számolni, ha az agráriánusok eszmevilágát akarjuk megérteni. Az agráriánusok – és ha hinni lehet nekik, általában a déliek – az elnyomottság tudatával tekintettek a világra. Felfogni sem tudták viszont, hogy bármi hasonló baj lehetne a Jim Crow törvényekkel, melyeket a kiegyezés után fogadtak el a déli államokban, mikor is a szövetségi katonaság kivonása után a fehér demokraták sorozatos

választási győzelmeket arattak.²⁶ A Jim Crow törvények vezették be a szegregációt és nehezítették meg az afrikai amerikaiaknak a választási részvételt.

Fontos – már ezen a ponton – megjegyezni, hogy az agráriánus mozgalom soha nem volt más, mint néhány, esetleg néhány tucat, nagyjából név szerint is ismerhető egyetemi oktató és újságíró ügye. Igazságuk tudatában és értelmiségiekre jellemző módon meg sem próbálták másféle tömegtámogatást szerezni maguknak, mint amit a szavaik erejével mozgósíthatónak véltek. Hivatásos politikusokkal sem kerestek kapcsolatot. Valószínűleg jóval többet vitatkoztak egymással, mint másokkal. Amikor a harmincas évek végén, negyvenes évek elején – s éppen a hatástalansága miatt – Ransom kiábrándult a mozgalmából, és a többiek is valamelyest eltávolodtak az ügytől, a mozgalom nyom nélkül halt el, és a továbbiakban már egyedül csak Donald Davidson tartotta fontosnak időről időre búslakodva hangoztatni hajdani jelszavait. Következésképpen nagyon nehéz felmérni, mennyire tekinthetők általánosnak azok a vélemények és sérelmek, amelyekről akkor olvashatunk, amikor az agráriánusok az állítólagos déli érületnek adnak hangot. Megközelítőleg pontos választ erre a kérdésre történeti szociológiai és társadalomlélektani kutatások adhatnak. Szövegeikből viszont egyértelműen kivehető: az agráriánusok úgy tudták, a déli néplelket szólítják és szólaltatják meg.

Szintén elhanyagolhatatlanul fontos tényező, hogy az ország életében akkoriban a mainál is nagyobb szerepet játszott a vallás. Az agráriánusok még ehhez képest is az úgynevezett Bibliaövezetből származtak.²⁷ Ransom apja, nagyapja lelkészként kereste a kenyerét. A Biblia magyarázatának hagyományát ő is, Brooks is, akinek szintén lelkész volt az apja, a szó szoros értelmében otthonról hozták magukkal. Így vagy úgy, de mindannyiuk számára, ahogyan Eliot számára is, alapvetően fontos volt a vallás – még abban az időszakban is, amikor Ransom megrendült a hitében, és nem tudott templomba járni. Írásaik hangvételében – nyomokban még az *Understanding Poetry* megszólalási módjában is – van valami prédikátoros. Az agráriánusok a fenyegetettség tudatában, a népszerűséggel látszólag mit sem törődve, de a közösség okulására és helyes útra terelésének reményében, az állandó vizsgálat alatt tartott lelkiismeretük szavára hallgatva időnként komor hangon védelmezik értékeiket és hirdetik igazságait. A Vanderbilt University eredetileg lelkészképző intézménynek indult, és csak 1914-ben vált le a metodista egyházzal. Nashville-ben és környékén az egyetemi felvételre felkészítő iskolák tananyagában a görög, a latin és a matematika játszott a legfontosabb szerepet. A polgárháború elvesztése után a művelődés – mint a korlátozott számú értelmes cselekvési lehetőségek egyike – egyébként is felértékelődött a déli államokban.

²⁶ A kitalált alak, Jim Crow, neve az afrikai amerikaiak gúnyneve volt a 19. század közepétől.

²⁷ A Bibliaövezet (Bible belt) kifejezés is ebből a korszakból származik. Henry Louis Mencken (1880–1956) 1927-ben azt állította, hogy ő találta ki. <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/h-1-mencken-letter-to-charles-green-shaw-9819>

BOJTÁR ENDRE

Baltisztika? Baltisztika! Baltisztika.

A baltisztika az a tudomány, amelyik a balti kultúrákkal foglalkozik. De mi az, hogy balti? A „balti” szónak több jelentése van: földrajzi értelemben a Balti-tenger partján lakót, baltikumit jelent, politikai értelemben a három balti állam: Észtország, Lettország és Litvánia polgárát, nyelvi-nyelvészeti (filológiai) értelemben csak az indoeurópai nyelvet beszélő letteket és litvánokat, valamint több kihalt-asszimilálódott nyelv-nyelvjárás egykori beszélőjét (amelyek közül a néhány írásos emlékekkel is rendelkező, s csak a 17–18. században kihalt porosz a legjelentősebb, míg a többi: a jatving, a kurs, a sel, a zemgal ún. toponomasztikai nyelv, vagyis csupán hely- és személynevekben maradt fenn).

Semmi meglepő nincs abban, hogy egy ilyen, viszonylag csekély létszámú társasággal kevés embernek jut eszébe foglalkozni, s akik ilyesmire adják a fejüket, azok a legtöbbször bogaras különcök. Én nem éreztem magam annak. A kezdet kezdetén, több mint ötven évvel ezelőtt a tudományos érdeklődés vezérelt: az 1910–1920-as évek avantgárd költészetét tanulmányozva, a magyar és a szláv irodalmak néminemű ismeretében az az ötletem támadt, hogy a balti irodalmakban is kell valami hasonlónak lennie. (Valahogy úgy, ahogy Mengyelejev a maga periodikus rendszerében a meglévők alapján akkor még ismeretlen elemek létét következtette ki.) Levelet írtam a Lett és a Litván Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete igazgatóinak, amelyben könyveket kértem. Kaptam is, e könyvekből megtanulgattam lettül és litvánul, s elkezdtem olvasni.

A kis irodalmak történése szükségképpen válik mindenessé. Én is kénytelen voltam a balti kultúra újabb és újabb területeibe és korszakaiba beleártani magam, s így, lassanként belekeveredve mindenfélébe, egyszer csak a baltisztika mezején találtam magam, azon a tudományterületen, amelynek előttem soha nem volt hazánkban művelője. A magyar baltisztika megalapítója – ez gyönyörűen hangzik, ám az ifjonti lelkesedés langyosodásával korán feltámadt a gyanú is bennem: talán nem véletlen, hogy annyi sok okos ember mind ez idáig nem érezte szükségét annak, hogy erre adja a fejét, s hogy van-e sok értelme olyasmit közvetíteni, ami csupán néhány embert érdekel. De aztán csináltam tovább, amiben szerepet játszott az a sok szeretet és megbecsülés, amivel a lettek, de főként a litvánok engem is

– mint mindenkit, aki kultúrájukért a legcsekélyebbet is teszi – elárasztottak, meg az is, hogy mint a ritkán járó buszra váró utas, sajnáltam otthagyni azt, amibe már annyi időt és energiát fektettem, meg az, hogy az 1985-ben kiadott *Kevés szóval litvánul* abszurd című nyelvkönyv segítségével sikerült elég sok embert rossz útra csábítanom (vagy jó útra térítenem); elég az hozzá, hogy legalább egy időre mindig meggyőztem magam: nem hülye balek, hanem a népek barátságának szorgos robotosa vagyok.

1986 elején támadt az az ötletem, hogy szinte lexikoncímszó-szerű rövidséggel írjak valamiféle összefoglalást a filológiai értelemben vett balti nyelvekről, ami talán egyetemi jegyzetként is használható lenne. Nagy nehezen össze is ütöttem vagy száz gépelt oldalt. Írás közben azonban rá kellett jönnöm, hogy lehetetlen nyelvleírást adni a nyelvet beszélők történelmének legalább felületes ismertetése nélkül, főként ez esetben, hisz itt olyan, részben kihalt nyelvekről-nyelvjárásokról van szó, amelyek egyikének-másikának még a nevét sem írta le soha senki magyarul. Ekkor határoztam el, hogy megpróbálom az elejétől elmondani a baltiak történetét, négy egymásra épülő részben. Az első tárgya lenne a legősibb emlék, a balti nyelvek, és a nyelvek kapcsán a történelem előtti történelem, az őstörténet; a másodiké a történelmi idők (a 9. századtól már gyér írásos emlékekben is megörökített) történelme; a harmadiké a nyelvnel fiatalabb tudatformák, az írásbeliség előtti szellemi kultúra (mitológia, folklór); s a negyediké a 16–17. századtól létező lett és litván irodalom összehasonlítása. Az ősködtől napjainkig – ez volt a nagyralátó vállalkozás lényege. Az első három rész úgy-ahogy el is készült (*Bevezetés a baltisztikába* című 1997-ben megjelent könyvemben, amely angolul két évvel később *Foreword to the Past* címen látott napvilágot), míg a negyedikről lemondtam, mert közben szilárd meggyőződésemmé vált, hogy teljes irodalmak összehasonlítása lehetetlen, s a két balti irodalomnak sincs sokkal több köze egymáshoz, mint akármelyik szomszédos és hasonló történelmi körülmények között fejlődött irodalomnak, mondjuk a litvánnak és a fehérorosznak, vagy a lettnek és az észtnak.

Mi mozgatta munkámat? Próbálom indítékait, indítékaimat megfogalmazni. Túl a minden tudományos munka háttérében meghúzódó hiú ismeretvágyon, emberi kíváncsiságon, egy idő után lett itt valami szokatlan, valami többlet, amely ellensúlyozta mindmáig tartó kételyeimet. Az az öröm, ami abból adódott, hogy egy egész kultúrát vélek abban a lét és nem-lét, valóságosság és kitaláltság közötti állapotban, abban a köztes helyzetben felfedezni, ami először öntudatlanul, majd – nyilván a baltiak immár több évtizedes hatására is – később egyre tudatosabban számomra is kitüntetett helyzetté és értékke vált. Nézzük meg egy kicsit közelebbről, mit jelent ez a felemás kettősség a nyelv, a mítoszok, a történelem és az irodalom esetében.

A balti nyelvek

A balti nyelvek az indoeurópai nyelvcsaládhoz tartoznak, ami azt jelenti, hogy a baltiak ősei valamikor – a becslések az i. e. 4000-től 2000-ig terjednek – azt az indoeurópai ősnyelvet beszélték, amelynek meglétéről, idejéről, tartamáról, elterjedési helyéről az egymásnak legellentmondóbb elméletek alakultak ki, s amelyet nemrég valaki találón tudományos fantomnak nevezett. Nem kevésbé ködképszerű a következő lépcsőfok: az indoeurópai ősnyelv ágakra szakadván, volt-e olyan időszak – egyesek szerint i. e. 2500, mások szerint csupán i. sz. 600 körül –, amikor a nyelvileg egymáshoz kétségtelenül legközelebb álló szláv és balti törzsek együtt éltek, s közös nyelven, balti-szlávul beszéltek? De utána is, egyáltalán: hány balti nyelvet kell számon tartanunk?

A ma is élő lettén és litvánon kívül írásos emlék csak a 18. század elején kihalt porosz nyelven maradt fenn. A többire, a – hol a litván, hol a porosz nyelvjárásának, hol külön nyugatbalti nyelvnek tartott – jatvingra, a kursra (melyről csak V. Kiparsky 1939-ben megjelent vastag monográfiája bizonyította be véglegesen, hogy nem a finnugor lívhez áll közel), a zemgalra és a selre csupán idegen nyelvű krónikák elszórt említéseiből, és főként a „szabályos” lettől és litvántól eltérő földrajzi nevekből, víznevekből következtethetünk.

De a biztosan külön nyelvnek tartható porosz, lett és litván ontológiai státusa is így-úgy lukacsos. A porosz írásos emlékek (egy tréfás, kétsoros diák-rigmus, két kéziratos német-porosz szószedet és három 16. századi nyomtatott lutheránus katekizmus, kétnyelvű – német és porosz – hittankönyv) összesen kb. 2250 különálló szót tartalmaznak. A szótárak és a katekizmusok szerzői német papok voltak, akik alkalmanként többnyire írástudatlan porosz parasztok segítségét vették igénybe. További hibaforrást jelentenek a másolási, illetve nyomdahibák. A porosz nyelv rekonstruálását az is nehezíti, hogy alig van teljes paradigma; például a 280 fennmaradt igének 57 százaléka csupán egyetlen alakban szerepel, még a létige ragozása is hiányos. A szolgálai szószerinti fordítások miatt szinte semmit nem lehet tudni a mondatról. E hiányok pótlására nemcsak a hely- és személyneveket próbálják felhasználni, hanem a poroszországi német, lengyel és litván nyelvjárásokban fellelhető prussizmusokat (prutenizmusokat), s természetesen a lett és litván párhuzamokat is.

Miután az 1260-as ún. nagy porosz felkelés során a porosz vezető réteg nagy része elesett a harcokban, majd az egészen 1295-ig fel-fellobbanó felkelés elfojtása után a megmaradtak vagy Litvániába menekültek, vagy elnémetesedtek, illetve ellengyelesedtek, a porosz nyelv – a közép- és kelet-európai történelemben ismerős módon – parasztnyelvvé süllyedt. A 16. századi porosz írásbeliség emiatt sem tudott továbbfejlődni. A 17. században még használták a poroszt nyilvános érintkezésben is, majd egyre jobban visszaszorult „családi nyelvvé”, s végleg a 18. század első évtizedeiben halt ki, mikor a hétéves háború és a nyomában támadt

pestisjárvány kiirtotta Kelet-Poroszország lakóinak jó részét, s helyükre Európa minden részéből új telepések jöttek.

A „lett nyelv” fogalma a 19. század közepén honosodott meg, addig csupán nyelvjárásai léteztek; hogy azok miért nem enyésztek el – a poroszhoz meg a többihez hasonlóan – a *Drang nach Osten*, a Keletre nyomulás német és a *Drang nach Westen*, a Nyugatra nyomulás szláv szorításában, az rejtély. Legnagyobb nyelvjárásáról, a latgalról azonban szüntelen vita folyik: önálló nyelv vagy nyelvjárás? A különbség közöttük nem nagyobb, mint a külön nyelvnek számító cseh és szlovák, s jóval kisebb, mint egyes német nyelvjárások között.

A litván nyelv is majdnem belepusztult abba, hogy léte nem volt teljes, hisz sokáig hiányzott mögüle az írásbeliség támasza. Ezért nem használhatták hivatalos államnyelvként a középkori Kelet-Európa legnagyobb soknemzetiségű birodalmában, a Litván Nagyfejedelemségben, ahol ugyan az 1 milliónyi litván uralkodott a 8 milliónyi ortodox keleti szláv felett, de ahol az udvar és a kancellária nyelve a keleti szlávnak egy olyan változata volt, amely a későbbi ukránnal, majd fehérorosszal azonosítható. (Avval a fehérorosszal, amelynek a fogalma is csupán a 19. század legvégétől létezik...) Alighogy írásbelisége a 16. század végén megszületett, a litván egy másik szláv nyelv, a lengyel tengerében látszott eltűnni, olyannyira, hogy a kultúrahordozó értelmiség legjobb képviselői között még a 20. század elején is sokan voltak olyanok, akik a maguk nyelvújító-nemzetébresztő harcát reménytelennek, kilátástalannak tartották. Elsősorban azért, mert az orosz elnyomással szemben a jelen szabadságáért harcolni a lengyel szabadságért folytatott harccal volt egyenlő. A litvánoknak csak múltjuk volt. Jól példázza ezt, hogy amikor a 19–20. század fordulóján felmerült, hogy a valamilyen autonómiára talán szert tevő Litvániának mi legyen a fővárosa, a hat számításba vett város között Vilnius csak azért szerepelt, mert egykor az *volt* Litvánia székvárosa – ám a századfordulón lakosainak mindössze két százaléka volt litván. Az „ideiglenes státushoz” leginkább az önkifejezés korlátozottsága járult hozzá, ami az írásbeliség, illetve a szabadság hiányából fakadt: a baltiak helyett mindig mások beszéltek róluk.

A balti mitológia

Mások beszéltek pogány vallásukról s az idegenek, a keresztények érdekei szerint kitalált-hamisított „isteneikről” is. A hagyományteremtő hamisítás több évszázados folyamatát itt most csak egyetlen példán szemléltetem. A 15–16. század fordulóján írt krónikájában a lipcsei Erasmus Stella említi Vidvutis (későbbi litvános formájában: Vaidevutis) zászlaját. Stella a maga meséit a 6. századi Jordanes gót krónikájának mintájára koholja. Jordanesnél szerepel a *Vidivarii* népnév, s ebből csinálta Stella Videvut király nevét. Stellától a gátlástalan Simon Grunau veszi át az „adatot”, s a maga krónikájában (1529) alaposan kiszínezi-továbbfejleszti.

Grunau története úgy szól, hogy az utolsó porosz uralkodó, Widowuto és bátyja, a főtáltos Bruteni (litvánosan Prutenis) 500-ban elevenen elégették magukat. Maradt Widewuto után egy 5 könyök hosszú és 3 könyök széles fehér zászló-lepel, amelyen három porosz isten mellképe látható, alatta címerre támaszkodó két fehér paripa, az istenek körül, a zászló szélén pedig cirill betűkre hasonlító írás. Amit komoly tudósok próbáltak megfejteni, noha már a Grunaut kiadó M. Perlbach azt írta, hogy „fölösleges mondani is, hogy a zászló a felirattal együtt kizárólag Grunau képzeletében létezik”. A zászló felbukkan másoknál is. A 16–17. század örökét átvette a 19. századi nemzeti újjászületési mozgalom, s a zászló meséje a nemzeti romantika idején önálló életre kelt: többször megjelent nyomtatásban, de még a 20. század történetírói is komolyan vették, utoljára 1926-ban közölte újra az egyik nagy „nemzeti ébresztő”, J. Basanavičius. A legújabb időben annyi mással együtt a zászló története is az ún. neomitológusok, elsősorban V. Ivanov és V. Toporov kezén éledt újjá, s baltikumi követőik ma már újra készpénznek veszik, sőt nagy ívű „történeti” elemzések épülnek rá, amelyek – ahogy a sakkozók mondják – kis anyagból egy egész balti Olimposzt hoztak létre, olyan tudományos építményt, amelynek elfogadásában vagy elutasításában a hit játssza a fő szerepet.

A balti történelem

A balti történelem kezdeteiről szinte semmit sem tudunk. Amikortól ismerjük – kb. a 12. századtól – azóta viszont nem balti: a lett esetében német (dán, lengyel, svéd és orosz megszakításokkal), a litván esetében lengyel. A saját és az idegen aránya változó, s a saját néha majdnem a nullára csökken: a nemzethalál egészen a 20. század végi rendszerváltásig a balti történelem valóságos kategóriája volt. Szimbolikus érvényű, hogy a balti államok 1940-es szovjet bekebelezésével a világ egyik része halottnak, a másik része „csak” tetszhalottnak tekintette őket. A múlt bizonytalan létállapotú maradványaival van tele a jelen. A most már majdnem színtiszta litván kisváros, Klaipėda – az 1923 és 1938 közötti időszaktól eltekintve mindig: Memel – egyetlen látnivalója a főterén álló bájos szobor, amely az itt született 17. századi német költő, Simon Dach versének hősnőjét, Ännchen von Tharaut ábrázolja.

A balti irodalmak

S az irodalom? A lett irodalom szerzői és fordítói egészen a 19. század második feléig majdnem kivétel nélkül németek, a legtöbbször papok voltak. Mint például Ernst Glück, az első teljes bibliafordítás szerzője, aki a svéd király kérésére költözött Rigába, s tanult meg öt év alatt lettül, hogy aztán elkészíthesse a lett irodalmi stílusra máig ható munkáját. A szépirodalom megalapítójának tartott Gothard

Fridrich Stender, vagy ahogy hívják: Öreg Stenders is német pap volt, aki azonban sírjára már azt vésette: „Itt nyugszik G. F. Stenders. A lett.” A német felvilágosítók kétlelkűségére jellemző, hogy fia, Ifjú Stenders, az első lett nyelvű színdarab szerzője a végcélta a teljes elnémetesítésben látta. Annak, hogy a lett írásbeliséget német papok teremtették meg, az a következménye, hogy a fordított irodalomba olyan, a lett nyelvtől idegen germanizmusok is bekerültek, amelyek mind a mai napig használatosak prédikációkban, egyházi szövegekben, s a stílusnak bizonyos emelkedettséget kölcsönöznek.

A litván irodalom kezdetén álló csoda, Kristijonas Donelaitis műveit csak annak az eldugott kelet-poroszországi falunak a hívei ismerhették, ahol a költő majd egész életében pap volt, hisz életében egyetlen sora sem jelent meg nyomtatásban, s műve csak a 20. században kezdett hatni.

A lett és a litván irodalom késői, a 19. század végén kezdődött formálódását, nagykorúvá érését megtörte a szovjet megszállás, s az emigrációban, munkatáborokban született, otthoni íróasztalfiókokba rejtett és nemlétezőnek hitt, aliglétezőnek tartott cserepeket a rendszerváltás körül kezdték összeragasztgatni – ki tudja, milyen valóságos egészé.

Csak néhány példát ragadtam ki. A balti kultúra majd minden jelenségére jellemző ez a „van is, meg nincs is” állapot, melynek megvilágítására könyvtárakat írtak-vitatkoztak össze. Miért akartam újabb kötetekkel szaporítani a köztes létnek ezt a leltárát? Miért vonzó számomra a filológiával körülbástyázott dajkamese, a szilárd tények garmadája bebetonozott bizonytalanság? Próbálom a választ száraz-szenvtelenül megfogalmazni, bár bizonyos lila felhangoktól nyilván nem menekedhetek: azért, mert a balti kultúra e szerkezetén mintha általában az emberi lét szerkezete derengene át. Mint olyasvalakinek, aki az egyéni túlvilágban, ennél fogva semmiféle istenben nem hisz, s akit az érte „cserébe” kapható, a kultúra hagyományában elérhető kollektív túlvilág ígérete nem vigasztal, de aki a rövid emberi életet annyi jótéteménnyel, gyönyörűséggel, élnivalóval zsúfoltnak látja, ez a fáradhatatlan, örömteli készülődés a semmire megvilágító erejű életprogram.

Személyes elkötelezettségemen túl azonban felhozhatók-e objektív vagy legalábbis objektívebb érvek mellett, hogy szükség van baltisztikára? Csak néhány tudományterületet fogok említeni, ahol ez a szükséglet nyilvánvaló. Persze erre könnyű azt felelni, hogy ha a magyar tudomány eddig is megvolt baltisztika nélkül, akkor ezután is meglesz. Ám számomra az is kiderült, hogy a baltisztika nélkül tudásunk saját régióink kultúrájáról is tökéletlen, hiányos, hogy ne mondjam, provinciális.

A nyelvészetben, különösen az összehasonlító indogermanisztikában komoly kutatás a legarchaikusabb élő indoeurópai nyelvek, a lett, de különösen a litván ismerete nélkül elképzelhetetlen. Ismert A. Meiller múlt század elején tett kijelentése: „Aki azt akarja tudni, hogyan beszéltek őseink, utazzon el, és hallgassa meg, hogyan beszél a litván paraszt”. A nagy indogermanisták mindegyike – A. F. Pott,

A. Schleicher, A. Leskien, A. Bezzenberger, W. Thomsen, F. de Saussure, A. Meillet, J. Baudoin de Courtenay, L. Hjelmslev, P. Arumaa, J. Kurlowycz, M. Vasmer, P. Ariste stb. – nemhogy tudott „baltiul”, de munkássága egyik alappillére volt a baltisztika. S nálunk? A *Bevezetés a baltisztikába* című kézikönyvben összefoglaltam a kérdést, de azelőtt csupán Makkay János tollából jelent meg egy könyv (*Az indoeurópaiak*, 1991). A szerző régész volt, s elkövette az egész összehasonlító nyelvtudomány történetén végigvonuló alapbűnt: az etnikum és a nyelv azonosítását.

A balti kultúrák ismeretének a hiánya a történettudományban a legriasztóbb. Csak két korszakot említek, ahol ez a hiány egyenesen torz összképet eredményez. Az egyik a középkor, amikor a Litván Nagyfejedelemség kétszáz éven keresztül Európa legnagyobb területű, soknemzetiségű birodalma volt, s történéseink munkáiból e birodalom történetének minimális ismerete is hiányzik. A másik a keresztés háborúk kora. A keresztés háborúkon még lexikonjaink is szinte kizárólag a Szentföld visszafoglalására indított nyolc „nyugat-európai” háborút értik, holott ezek legfeljebb arra döbbsenhettek rá, hogy a katolikus vallásnak a zsidó Jézus evangéliumához semmi köze, s hogy a kereszténység milyen pusztító hatású volt Európa kultúrájára. Ezzel szemben a pogány baltiak megtérítése céljából indított kelet-európai keresztés háborúk maradandó nyomot hagytak a földrész történelmében: Németország létrejöttét.

Reformáció kora. Luther mozgalma sok tekintetben leírható, tanulmányozható a teológia, a német irodalmi nyelv, Luther személyes sorsa stb. szempontjából. A reformáció legfőbb kiváltó oka azonban homályban marad, ha nem ismerjük részleteiben is azt a politikai-hatalmi kontextust, amelyben Luther működött. Ha tudjuk azt, hogy a reformáció nem elsősorban szellemi mozgalom volt, hanem annak a hatalmi játszmának a része, amelyet a Németország magját képező, s a balti poroszok leigázására-térítésére alakult Német Lovagrend állama a katolikus Lengyelország és az ortodox Moszkva ellen folytatott, akkor értjük meg valójában, hogy 1525-ben Albrecht von Ansbach, a Német Lovagrend nagymestere, Luther pártfogója és híve hogyan változott át szinte egyik napról a másikra világi uralkodóvá, akinek színeváltozását természetesen követte összes alattvalója, s így jött létre a világ első protestáns állama, a Porosz Fejedelemség.

A 20. század történelme sem érthető a baltikumi fejlemények ismerete nélkül. A II. világháború Kelet-Európában kezdődött. (A szörnyű 20. század legszörnyűbb két évéről 1989-ben jelentettem meg könyvet *Európa megrablása: a balti államok bekebelezésének története dokumentumok tükrében 1939–1989* címen, amelyben először közlöm többek között a két Hitler–Sztálin paktum szövegét magyarul.) Mindaz, ami Észtországban, Lettországban és Litvániában 1940 nyarán hat hét alatt játszódott le – a szovjet szocialista köztársasággá alakítás, államosítás, diktatúra, terror stb. stb. –, 1945 után az úgynevezett népi demokráciákban három évet vett igénybe. Ehhez képest a balti államok legtöbbször még a legjobb magyar

történészek nagy, összefoglaló műveiben is említetlenül maradnak. Az 1989–1991-es kelet-európai rendszerváltozás története ugyancsak nem teljes a Baltikum figyelembevételével.

A balti mitológia és mítoszkutatás az összehasonlító mítoszkutatásban kulcsszerepet játszik, tekintve, hogy nemcsak dilettáns „őstörténészek”, hanem komoly tudósok is úgy gondolják, hogy az archaikus nyelv archaikus mitológiával társul. A téveszméknek (tévhiteknek!) e téren olyan rendszere alakult ki, amelynek cáfolata valóságos paradigma, és ezért nemcsak a balti kultúrák kutatóit, hanem minden nyelvtörténészt, régészt, antropológust, történészt érint.

S végül: érdemes-e megismerni a lett és a litván irodalmat? Kényes kérdés, amelyre csupán a jelen pillanatig adható érvényes válasz, és a válaszadó a balti kultúrák propagálásának Scyllája és a világirodalom legjobb műveihez mérő irodalomkritika Charybdise között hajózik. Arról a csacska kérdésről van szó, hogy egy lakatlan szigetre vinnék-e magammal lett vagy litván könyvet. A pimasz válasz az, hogy régi mániám éles különbséget tenni költészet és próza között. Nagyon kevés prózai mű van, amely a világirodalom legmagasabb mércéjével mérhető, az általam – természetesen nagyon hiányosan és töredékesen – ismert balti prózából egyetlen regényt említenék: S. T. Kondrotas *A kigyó pillantása* című, magyarul két kiadásban is megjelent könyvét. A román-francia E. Ciorannal együtt vallom ugyanis: „Nézzék meg egy kis nemzet irodalmi termését: legszembetűnőbb jegye a költészet túlzott bősége. A prózához szükséges egy bizonyos szellemi színvonal, tagolt társadalom, mindenekelőtt valami hagyomány”. Lehet, hogy a lett és litván irodalomban napjainkban alakul ki a prózának, a regénynek az a hagyománya, amelyből majd remekművek nőhetnek ki. A dolgozat címében szereplő csodálkozó kérdésre mindenesetre az első lelkesedés felkiáltása után a nyugodt munkálkodás a végső válasz.

BÖHM GÁBOR

A szociografikus látásmód mint poétikai szervezőelv Tar Sándor *A te országod* című novellájában

Egy korábbi elemzésemben felállított tézisem szerint Tar írásművészetét a realizmus ábrázoláselvű, az irodalmiságot mimetikus módon elgondoló esztétikájához, illetve poétikájához képesti elmozdulás jellemzi.¹ Számos értelmezés igazolta már, hogy ennek egyik meghatározó eleme az írói *œuvre* szociografikus háttere², melynek poétikai intenciói olyan nemzedéktársak viszonylatában is igazolhatóak, mint Csalog Zsolt, illetve Hajnóczy Péter.

Tar írói indulásának szociografikus intenciója egész munkásságára kihatással van. Ez természetesen csak azzal a megszorítással együtt érvényes, hogy az 1989-ben megjelenő második kötetétől (*Miért jó a póknak?*) kezdve ez a hang egyre inkább háttérbe szorul a klasszikus értelemben vett, poentírozott – Tar megfogalmazásában „ütős” – novellapoétikájához képest. Meglátásom szerint azonban nem tűnik el, hanem különféle formai kísérletezések mentén alakul, formálódik. Dolgozatomban arra szeretnék rámutatni, hogy a szerző rendszerváltás után írott műveiben hogyan élnek tovább a szociográfiai indulás prózapoétikai nyomai. Ennek példázására Tar 1993-ban megjelent kötetének (*A te országod*) címadó novelláját/elbeszélését választottam.

Tar írásművészetéről köztudott, hogy témáit, alakjait – ahogy azt a kritika kezdettől fogva jelezte is – a közvetlen élettapasztalat, a megélt életvalóság adta. A munkástatematika számára nem a realista elbeszéléspoétika kötelező-járulékos eleme, hanem írói világképét meghatározó egzisztenciális jelölőként is meghatá-

¹ Böhm Gábor: Regény és novella között. Szociográfiai látásmód és mikrorealizmus Tar Sándor *Szürke galamb* című regényében, in: Thomka Beáta (szerk.): *Befejezetlen könyv*, Kijárat, Budapest, 2012. 73-91. Jelen elemzés bevezető megfigyeléseiben az itt kifejtett érvek és példák érvényesek!

² Kálmán C. György: *Szabad, függő. Tar Sándor*: Lassú teher, Alföld, 2000/1. Újabban: Deczki Sarolta: A mi országunk: Tar Sándor és szociográfia, *Alföld*, 2012/7.

rozó. 1982-ben a pécsi „Munkások a műben – művek a munkások között” címmel megrendezett konferencia³ diszkussziójához küldött hozzászólásában azt a kérdést teszi fel, vajon megírható-e valami, ami sokkal inkább tapasztalati, mint bármilyen más. A munkásosztály – vélekedik – nem igazi osztály, mert belső rétegzettsége nagyobb, mint valaha. Miért ír valaki a munkásokról? Tar személyes elkötelezettségét hangoztatja ezzel kapcsolatban:

A vert oldalon állni, a kiszolgáltatottak mellett, a nyomorultak, az elesettek mellett, mindig csábító csapdája volt az alkotóknak, és igen hosszú, meglehetősen szerencsétlen története van az irodalomban, különösen a magyar irodalom történetében, ahol is az írók, költők sajátságos módon politikai gondolatok hordozói is igyekeztek lenni, lobogók, fáklyák, mely igyekezetük olykor sajnálatosan nyomta el művészetüket...⁴

Az általánosító, közhelyesnek tűnő megállapítást Tar saját megélt életvalósága felől érthető példával finomítja, amikor így fogalmaz: „Nehéz helyzetben van a munkások között »csetlő-botló« szellemi ember.” Ő az, aki felmutatja a tükrozt a munkásnak, de a tükör, „amit felmutat, csak zavart, értetlenséget kelt, a munkás másként tudja önmagát, úgy érzi, becsapták, meglopták, belevájtak abba, ami egyedül övé, hiszen magánéletén kívül semmilyen kizárólagos tulajdona nincs.”⁵

Az irodalom és a szociográfiai látásmód korszakában definiált kapcsolatának másik jelentős dokumentuma a *Mozgó világ* folyóirat 1978/6-os száma, melyben Berkovits György – többek között – a műfajhoz való személyes viszonyt (is) firtató körkérdésére a korszak fiatal szociográfusai között Tar Sándor is válaszolt. Tar Sándor reflexiójában „a szociográfiát őszintén azonosuló, feltáró szenvedélyű műfajnak” tartja, „mely az irodalmi eszközöket valóban csak eszközökként használja, ezek segítenek hozzá, hogy a dolgok valós arányaikban, attribútumaikban sértetlenül jelenhessenek meg.”⁶ Véleménye szerint „a szociográfia a szocialista realizmus legédesebb gyermeke. A szociográfiában megmártózva a többi műfaj – ideértve az újságírást is – új energiákra tehet szert. De, mert se nem tudomány, se nem irodalom, ezt gyanússá teszi azok szemében, akiknek gyanús minden szellemi termék, amely nem mérhető a közérthetőség mércéjével vagy nem hasonlítható az ünnepi beszédekhez.”⁷ Innen válik érthetővé Tar prózájának látás- és alkotásmódja, amely a periféria létállapotainak megdöbbenően hiteles dokumentumait állítja elénk újra és újra. Ezek a szövegek ugyanis, miközben a magyarországi félmúlt társadalmi problémáiról pontos szociográfiai látéleletet nyújtanak, e tár-

³ Csordás Gábor (szerk.): „Mű? Munkás?” Magvető, Budapest, 1985.

⁴ Im. 147.

⁵ Im. 149.

⁶ Tar Sándor: *Mozgó Világ*, 1978/6. 27.

⁷ Uo.

sadalom periferiáján élők, a megalázottak és a megnyomorítottak belső, kívülről zártnak, lehatároltnak, egyszerűnek, valójában nagyon is komplex értékrenddel és problématudattal bíró világába is bepillantást engednek. Mindez Tar számára nem „puszta” fikció, a szó metafizikai értelmében, vagyis nem szimpla kitaláció, hiszen témái, hősei és antihősei a közvetlen, megélt élettapasztalatból származó minták lenyomatai. Azt gondolom, éppen innen származtatható a Tar próza egyik meghatározó befogadásesztétikai sajátossága: Tar alakjai nem papírmásé figurák, hanem annak az életvilágnak a részei, amelyben mi, olvasók is élünk. Tart olvasni katartikus élmény, a szó poétikai és hétköznapi értelmében egyaránt, mert ismerős világot ábrázol, a mi világunkat, amelyet azonban szerencsénk van kívülről, éppen Tar révén, szemlélni.

Az elemzés tárgyául választott novella⁸, noha pár évvel a tárgyalt korszak után született, mégis messzemenően visszaigazolja az írói indulás körül vallott esztétikai-poétikai nézeteket. Meglátásom szerint a harmadik kötet csupán tematikusan hoz újat, prózapoétikai megújulás, kísérletező intenció nem detektálható. A munkástatematika marad, csupán a közeg, a scenika változik. A novella története a rendszerváltás utáni átalakuló/széthulló világ szociografikus pontosságú lenyomatát adja. Sipos, a főhős, tipikusnak mondható figura Tar szövegvilágában. A munkások Tarnál nem egy osztályfogalmat reprezentálnak, hanem – legtöbbször – hús-vér szakemberek. Valóban jók abban, amit csinálnak, még akkor is, ha csupán betanított munkások, vagy monoton munkát végeznek darabbérért. Tar implicit elbeszélője, ha detektálható egyáltalán, az elbeszélt alakhoz hasonlóan bennfentes, a szakmai terminológia ismeretének fitogtatásával láttatja hőseit:

Délben oszlott fel a brigád, de hát nem is volt már az brigád, már a múlt héten megmondták, hogy elsejétől nincs munka, jó, nincs, majd lesz, mondta Sipos, és sovány kezével öszes hajába mart, ezelőtt is volt úgy, hogy egy-két hét kimaradt, nem kell kubikolni a gép után, támlémezt rakni, ékelni az árkolásnál, planírozni, ilyesmi, aztán lett megint (226).

A szöveg első mondata kettős felütéssel operál. Egyrészt előrevetíti a történet témájából fakadó – valószínűsíthető – tragikus végkifejletet (fabuláris szint), másrészt lerántja a leplet az elbeszélő szociografikus látásmódjáról (modalitás szintje). A történet kibontása egyrészt nyomon követi Sipos téblábolását egy számára ismeretlen közegben (szűk fókusz), másrészt látteleletét adja a nagyvállalat felszámolását megelőző közösség társadalmi tagozódásának (tabló, nagytotál). Sipos és brigádja egy frissen felszámolt építőipari vállalat alkalmazottjaiként szembesülnek az új világ, a rendszerváltás utáni világ valóságával. Itt jegyzem meg, hogy véleményem szerint *A te országod* című novella *A mi utcánk* (1995) „lakóinak” előtörténetét meséli

⁸ Tar Sándor: *A te országod. Válogatott és új novellák*. Századvég, Budapest, 1993. (Az alábbiakban zárójelben erre a kiadásra hivatkozom! – B. G.)

általánosítva, közösségi tapasztalatként elmesélve. A karakterek itt is valamiféle tablóvá állnak össze: munkások (szakmunkások, betanított munkások, idősebb szakik, fiatalok, melósok, előjárók stb.) és a párt/vállalat egyéb alkalmazottai (titkárnő, alapszervezeti titkár, a távollévő igazgató).

Tar szövegvilágában sokszor visszatérő mozzanat a „munkásöntudatra” való reflexió. A vállalat központjába tartó, buszra szálló Sipos inkább nem ül le, nehogy bepiszkítsa az ülést. Amikor a központba látogat, nem munkásruhában megy, „mert tudja, mi az illem” (275). Csalog Zsolt *Vasemberének* (1977) önjellemzésére rímel ez:

Bemegyek itt egy irodába valamit elintézni, szólni valakinek, hogy – mindegy, nem érdekes, naponta van ilyen. Csak úgy munka közbe, fölszaladok a másodikra, befordulok – Csókolom! – látom, vannak benn, várni kell. Ott egy szék, leülök. A hölgy – adminisztrátor – tárgyal valakivel – megáll a szava. – Egy pillanat! – mondja a kartársnak, és odafordul hozzám: – Vigyázzon már egy kicsit – azt mondja –, összepiszkolja azt a széket!

Ugye, melós vagyok. Gépekkel dolgozok, olajos dolgokkal, munkaruhába. Odakinn én szépen öltözök, ha lezuhanyoztam, és kilépek a gyárkapun, az utcán senki nem mondaná, hogy nem vagyok külkeres. De hát a satupad mellett persze hogy nem menyasszonyi fehérbe állok!

– Vigyázzon, összekoszolja a széket!

Ha egy kést vág a hátamba, isten bizony, jobb érzés lett volna, mint ez a szó. Fölálltam, nem szóltam egy szót se, kijöttem onnan. De SÍRNI lett volna kedvem!⁹

Sipos huszonöt (vagy huszonhat) éve éli ezt az életet. Kelet-magyarországi kis faluból ingázik: „Itt lehetett dolgozni, elvégzett egy tanfolyamot is, becsülete volt, adtak a szavára, és pénz is lehetett haza vinni rendesen” (268). Szintén jellemző Tarra, és a novellisztikus hatást is erősíti, ahogy ellenpontozza az életvilág perspektivikus szegmenseit. A szöveg elején adott harmadik személyű, pozitívnak ható reflexiót a zárlat első személyű ellenpontja érvényteleníti:

... sok helyen jártál, apu? Sok helyen? Sok mindent láttál, apu? Sok mindent. Sok mindent? Nem láttam én, fiam, semmit huszonöt év alatt, csak árkot, gödröt, markolót meg tolóékét. Ásót. Meg ágyat, priccset, részeg embereket, akiknek a nevét sem tudom, akikkel együtt aludtunk, áztunk, fáztunk. Egyik jött, a másik ment, meg volt, aki meghalt (290).

⁹ Csalog Zsolt: *A Vasember*, Budapesti negyed, 2002/1–2. <http://epa.oszk.hu/00000/0003/00027/CsZs.htm> (Letöltés ideje: 2014. február 25.)

A központi figura mellett további szereplők árnyalják a novella munkásokról adott képét. A leglényegesebb talán Deák: „a valamikori tanító”. Homályos utalások vannak 56-os múltjára: „Deáktól elvált a felesége, már nem is tudja, mikor. Akkoriban lehetett, amikor kirúgták valami iskolából, de hogy miért, azt nem tudta volna már megmondani. Úgy emlékszik, történelmet tanított vagy magyart, máskor meg azt mondta, hogy számtant, matematikát, be van írva valahol, mondogatta, majd nézze meg, akit érdekel, őt aztán nem. Az igazolványában az áll, hogy segédmunkás” (269). „Deák még okos is volt, mint egy kínai...” (267) „Aztán Deák berúgott, mint mindig...” (267)

Deák ellenpontja Szigi, a fiatal segédmunkás, aki egyébként – Tarnál megint csak nem szokatlan karakter – csinos fiatalember, s emiatt sikeres a nőknél. Jellegző tulajdonsága még, hogy „alvajáró” (mivel éjszaka csajozik, nappal kialvatlan, fáradt). Fiatalsága, Deákhoz való kétértelmű viszonya miatt Sipos legkisebb fiához való viszonyát árnyalja.

Furcsa, a szövegből kikacsintó szereplő Téri, a gépkezelő:

Téri a gépkezelő leszállt este a gépről, és azóta nem látta senki, a pénzét is valami címre kiellett utánaküldeni, egy csomó füzetet találtak a nagy bőrröndjében, mikor kibontották, Deák nézegette, valami írások vannak benne, azt se tudtam, hogy írni tud, mondta, ahogy lapozgatott, még ilyet, kidobjam? Mit csináljak vele? Sipos megnézte, azt mondta, jó ez még, a lapok hátulja üres, arra lehet írni. (267.)

...soha nem lehetett tudni, hogy él-e vagy hal, olyan volt, mintha nem is lenne odafent, néha beszélt álmában, de nem értették, évekig csak jött, késő este, felmászott az ágyára, és nem szólt senkihez (283).

Olvasatomban Téri figurája egyfajta – Tar írói világában egyébként ritka – ön-reflexív játék: egyfelől a szerző személyére utal (lásd a korábbi Illyés-szerű önjellegzés a Mű-Munkás konferenciára küldött hozzászólásában), másfelől a szöveg novellisztikus működésmódját hivatott erősíteni, hiszen az ő noteszlapjai jelennek meg a mű zárlatában.

De térjünk vissza a mű kezdetéhez. A szereplők munkahelyének felszámolása apokaliptikus képekben mesélődik el. Tar írásművészetében ennek minden bizonnyal társadalomkritikai hozadéka van, amely azonban nem a realista próza poétikájából, sokkal inkább a szociográfiai látásmódból eredeztethető. Tar írásművészete kapcsán sokszor kerül elő ez a kifejezés. A szociografikus látásmód ugyanis valamiféle apokaliptikus vízióvá lényegíti a valóság hétköznapi elemeit: „Nem nagyon törődött már senki semmivel, egész brigádok mentek el, a gépek ott álltak, ahol hagyták, a bitumen kifolyva, az egyik mixerbe belekötött a beton, másnap vette észre valaki, hogy még tele volt, mikor a kezelő leszállt róla” (271). A munkások nem találják a helyüket ebben a közegben, ahol nincsenek szabályok,

ahonnan eltűnt az a keret, amely a létezést egyfajta sajátos belső logikával legitimálta. Sipos kezdetben úgy küzd a pusztulás, a végítélet ellen, hogy nem vesz róla tudomást. „Sipos bement másnap is a központba, kereste a művezetőt, ahogy szokta, elmondta neki, hol tartanak” (271). Beszámol a munkafolyamat jelenlegi állásáról, mintha mi sem történt volna, a művezető reflektál az elhangzottakra, tanácsokkal, utasításokkal látja el, mintha mi sem történt volna. Nem reagálnak, csak áttételesen arra, ami körülöttük zajlik:

Van még gép, kérdezte a művezető. Nincsen, mondta Sipos, Téri leszállt. Aha, mondta a művezető, értem. Felvette a telefont, keresett valakit, aztán letette. Nincs itt már senki, mondta, menjenek, ameddig tudnak, aztán majd meglátjuk. Borszagú volt a lehelete, és lassan, oda sem figyelve összegyűrte a papírt, amit az előbb rajzolt, minden jót, mondta aztán, és kifelé nézett az ablakon (271).

Sipos világának másik építőkövét a régi rend(szer) univerzalitásába, magától értetődőségébe vetett hit, illetve e rendhez kapcsolódó hétköznapi és pártszervezeti tevékenységekhez való viszony adja. Az életvilágától megfosztott Sipos kálváriájának első stációja Gombos, a párt-alapszervezeti titkár: „Azt akarom kérdezni, kezdte Sipos, hogy akkor most mi lesz?” (271) Mivel nincs válasz, Sipos továbbmegy, újabb autoritásoknál próbálkozik. A központban a vezérigazgatót keresi, de csak Mucikáig, a kövérek és – nem mellesleg – szintén részeg titkárnőig jut csupán. Később aztán megtalálja Csenedest, a munkásör szakasziparancsnokot, akitől megint csak nem kap használható útmutatást: „csendes elvtárs, munkásör vagyok, ilyenkor mit kell csinálni?” (276) Sipos nem kap választ, eddig is csupán látszólagos magabiztossága érezhetően kezd meginogni. „Tessék már mondani, mert dolgom van, mit csinálna? Nem érek rá, mert még ki kell ásni vagy öt köbméter árkot, tudja maga, mennyi öt köbméter? Sipos már azt sem tudta, mit beszél, elmondta a szakasza számát, a zászlóalj nevét, a felszerelést, a fegyvere számát meg a kitüntetéseit úgy kapásból, aztán elhallgatott” (276).

A novella apokaliptikus látásmódja a helyszínek leírásában is tetten érhető:

munkásszálló „Nem volt már porta sem, az üres ágyakról lehúzták az ágyneműt, szekrényeket, asztalokat hurcoltak, és csütörtöktől nem volt gáz. Az épület előtt a gyepelepte a szemét, akik elköltözött, az kidobált mindent felesleget az ablakon, vagy a szoba közepén hagyta, a harmadikon a gépkezelők meg is gyújtották, aztán beverték az összes ablakot, énekeltek, törtek-zúztak, a tűzoltók csináltak rendet” (267–268).

gyár (munkahely)

központ (A vállalat)

vonat (a köztes lét liminális tere) „... a vele szemben ülő ember csak nézte, mosolygott, nem Sipos maga, kérdezte, Szamosrétről? Még nem mondta Sipos, majd ha hazaérünk” (284)

otthon „... tudják azt itt, hogy én ki vagyok! Az biztos, mondta az asszony...” (285)
És persze nem tudják: Sipos bemegy az önkormányzathoz, és a párttitkárt keresi, a munkásőr múltját, kiváló dolgozói érdemeit ecseteli. Ezek a szavak, ezek a fogalmak nem jelentenek már semmit, ami természetesen túlzás alig egy-két évvel a rendszerváltás után, mindenesetre újabb megaláztatás Sipos számára. Otthon is a szállón beidegződött rutinnal illeszkedik be: amikor a felesége szapulja, úgy tesz, mint aki nem része a körülötte morajló zajnak: „úgy volt vele, mint a szállón a ricsajjal, megivott valamit, és már nem látott, nem hallott” (289).

Tar írásművészetének jellemző ismérve, hogy a látszólag egymással lazán összekapcsolódó szövegrészeket, epizódokat, szövegforgácsokat és anekdotákat a szociográfiai látásmód által teremtett összefüggés tartja egyben. Ennek egyik funkcionális eleme az alkohol:

Mindenki ivott, sokan nem jártak már be dolgozni sem, volt, aki munka után szaladgált, de hiába... (268)

Kialakult az magától, az ember rájön, hogy mikor hazamegy, és össze van törve mindene, meg mindenki kiabál, verekednek, kötekednek, akkor az a legjobb, ha az ember megiszik valamit, és az elnyomja, és nem érdekli semmi, nem lát, nem hall. Az elején egy fél deci, kettő, akkor sör, de jobb a rövid, az hamarabb kábít. (268)

Sipos azonban nem iszik. Velük. Egy ideig. „Megvette a fél liter cseresznyét, otthon meghúzta, és hanyatt feküdt az ágyon.” A novella fabulája elmesélhető annak történeteként is, ahogy Sipos az alkohol hatására fokozatosan elveszti (emberi, férfiúi, apai stb.) tartását.

A szóban forgó beszéd-, illetve látásmód látszólag harmadik személyű elbeszélés-ként lép működésbe, de a diegézis onnipotenciája problematikus. Az első mondatban, mint láttuk, két szólam íródik egybe. Ez a kétszólamúság az egész szövegre jellemző, és a szociografikus látásmód legitimációs bázisát hivatott megteremteni. A harmadik személyű elbeszélő ugyanis nem uralja a beszédet. Látszólag igen, de valójában a szereplők belső szölamaival helyettesíti a sajátját, így válik képessé mégis a valóság dokumentálására. Ennek grammatikai vehikuluma a – Hajnóczy Péter mellett Tar védjegyeként is aposztrofálható¹⁰ – szabad függő beszéd.

¹⁰ Vö: Kálmán C. György: Szabad, függő. Tar Sándor: *Lassú teher, Alföld*, 2000/1.

Talán a jelzett kettősség számlájára írható – hacsak nem poétikai hiba –, hogy a szöveg kétszer, két elbeszélésaktussal kezdődik. 1. „Délben oszlott fel a brigád...” (266) 2. „Szigi? Már nem is tudták, hogy került hozzájuk. ... (277). Az első narratív kezdet egyfajta szociográfiai látóképet, a közeg, a szcenika felvázolása történik. A tekintet pásztáz, dokumentálja, amit lát. Nincsenek valódi események, nem bontakozik ki elbeszélhető történet, csak epizódok, fragmentumok, narratív forgácsok. A szereplők „bemutatása”. A szöveg nem jellemez, csak mesél, hagyja, hogy a történetek teremtsenek karaktereket. A szépfiú Szigit, a valamikori értelmiségi, alkoholista Deákot, a családjáért magát feláldozó Sipost leginkább, és a többiek, Térít, a művezetőt, a titkárnőt, akik epizodisták csupán. A második kezdet a Sipos-történet, Sipos leépüléstörténetének felvázolása. Rövid (újra)bemutatása annak a két embernek, akik Sipos számára valamennyire számítanak, Szigit eltűnése, Deák halála, Sipos összeomlása, hazaindulása, utazása, megérkezése, otthoni életének összeomlása. Nem túl sok, de valami. A cselekményszál nem markáns, valójában a szociográfiai tekintet, a látásmód, ahogyan követi Sipost, teremt laza kapcsolatot az egyes epizódok között.

Fontos epizód mindebben Deák halála. Sipos aláírja a szükséges papírokat, a művezető rajta keresi Deákot, neki is le kellene számolnia.

Lement az alagsorba a hátsó kijáráshoz, hallja, zengett utána a művezető kiabálása, **Deákot küldje már le!** Hova megy? Kint megállt a szeméttároló mellett, a teli konténert már kihúzták a járdára, nyitva volt az ajtó, rágyújtott, valami kiáltásfélét hallott fentről, csikorgó surranást, aztán egy test zuhant ki a kürtöből szörnyű reccsenéssel, fenékre, majd kinyílt, mint egy bicska, hanyatt, csattanva ment szét a feje a betonon, vér, agyvelő- és csontdarabkák spricceltek szét. **Itt van Deák,** mondta Sipos, amikor kinyitotta a szemét...

(280 Kiemelés–B.G.)

Nem annyira a történeteken van a hangsúly, inkább a karaktereken, akik az elbeszél, epizódyszerű történetelemek szereplői. Deákról szól a legtöbb anekdota. Jórészt az alkoholizmusát, elfeledett múltját idézik meg ezek a szövegelemek, ám halála után Sipos lerészegedése (gyászmunka) hívja elő az érzékeny, lelki sérült Deákról szóló anekdotikus részletet:

...a mámor képei közül deák jött elő, amint egyszer éjszaka részegen beállított, és Szigit ágyához ment, úgy rémlik, letérdelt elé, és a fiú mellére tette az arcát, Szigit akkor kitakarta a testét, mindig meztelenül aludt, na, mondta biztatóan, csinálja nyugodtan, még mindig jobb, mintha a falra kenném, deák csak simogatta, dűnnyögött, aztán sírni kezdett, lefeküdt az ágyára, azt mondta, őt soha életében nem szeretete senki... (281)

A szociográfiai látásmód a leépüléstörténet egyik epizódjaként intertextuális utalást rejt el a szövegben. A *6714-es személy* című szöveg idéződik fel, amikor Sipos

a Budapest-Mátészalka vonalon közlekedő vonatra száll, majd Mátészalkáról indul tovább a falujába. Az ironikus visszatekintés mintegy emlékezés, nem csupán a régi időkre, hanem a régi szövegre. Szöveg emlékszik itt szövegre:

Szalkán ébresztették fel, a jegye mellette volt az ülésen kilyukasztva, gyorsan leszállt, iszonyú meleg volt kint, körülnézett, hogy mivel mehetne tovább. Volt még egy óra a másik vonat indulásáig, és még csak félkettő volt. Úgy bőrönddel és a másik csomaggal a kezében beült a vendéglőbe, pörköltet kért galuskával meg sört, nem látott ismerőst sehol. Máskor, mikor így hazajöttek, tele volt velük a vendéglő, ettek, ittak, kiabáltak egymásnak az asztaltól, csapatostul jöttek már a vonatban is, a többiek énekeltek, nagy volt a hangulat (282).

A hazafelé tartó út alkalom arra, hogy Sipos megfejtse Deák öngyilkosságát (ha az volt egyáltalán). Sipos értelmezésében Deák fiaként szerette Szigit, aki nem vette komolyan őt. Közeledését félreértve nevetségessé tette. Ez a gondolatfutam előrevetíti Sipos fiához való közeledését, a kapcsolatuk problematikuságát: „mi az, félsz tőlem? Persze hogy, mondta Eszti, úgy nézel ki mint egy hadifogoly, így jöttél végig a falun?” (285) A hazaérkezése után gyorsan lerészegedő Sipos csak homályosan, bódulatában látja Tibit, felesége szeretőjét, aki kisfiával játszik a másik szobában. „A nagy csendre riadt fel, azt se tudta hol van hirtelen, nem látott ágyakat a szobában, az asztalt, a székeket, felült, ásított, nyúlt volna az üveg után, aztán halkán elnevette magát, de bolond vagy, Sipos, mondta magának, hát itthon vagy, nem a szállón” (286).

A novella lezárásában az apa áldást ad, de nem tudja, helyesen cselekszik-e! Nem morálisan, nem a vallási megkötések problematikusak, valóban nem tudja, mit is kellene kezdenie ezekkel a szövegekkel, a valóság ezen szegmensével. „Sipos az üveg után nyúlt, ivott belőle, aztán a fiú fejére tette a kezét, jöjjön el a te országod, legyen meg a te akaratod, dűnnyögte a gyerekekkel együtt, a te akaratod, fiam. A te országod. Még mindig harangoztak, Sipos akart még valamit mondani, de nem jutott eszébe semmi” (291).

A zárlat a szociográfiai látásmód kettős poétikai működése nyomán egyrészt dokumentál, másrészt, éppen azzal az eszköztárral, amivel dokumentál, katartikus hatást szándékozik kelteni. Ezen a ponton íródik egymásba dokumentáció és fikció, s e két prózapoétikai szegmens szétválaszthatatlansága teremti meg a Tar próza legfőbb poétikai ismervét.

DECZKI SAROLTA

Alice a Kihaénnem téren,
avagy a hatalom problémája a kortárs
irodalomban

Aligha túlzás azt állítani, hogy a kortárs magyar irodalom egyik legfontosabb és legaktuálisabb problémája a hatalom. Bár természetesen rögtön hozzá kell tennünk, hogy ez nem csupán a kortárs irodalomra jellemző, hanem az egész huszadik századra, amikor is csaknem minden emberi viszonyulást meghatározott a hatalom koordináta-rendszere; elég, ha Móricz, Kosztolányi, Ady, Ottlik műveire gondolunk. De a névsort hosszan folytathatjuk, egészen napjainkig, amikor ismét csak különös súlyra tett szert a hatalomhoz való viszony az irodalomban. Ez sem előzmények nélküli természetesen, hiszen a balsors fintoraként azok a szerzők, akik pár évtizede egy már kimúlt hatalmi rend szűkre szabott keretei között próbáltak meg alkotni, most ismét csak a már jól ismert szűkösseget tapasztalhatják. Korántsem teljes felsorolással Esterházy Péter, Kukorelly Endre, Jánossy Lajos, Garaczi László, Györe Balázs, Kemény István, Dragomán György, Tompa Andrea stb. műveire gondolok.

Az utóbbi szerző regénye, *A hóhér háza*¹ különösen érzékenyen mutatja be, mennyire veszélyeztetett az egyén identitása egy elnyomó rendszerben, Ceaușescu Romániájában, kisebbségi magyarként. Amikor a hatalom az egyén legintimebb szférájába is befurakodik, az identitás pedig könnyen az állami adminisztráció konstrukciójává válhat. A hatalom a maga céljainak eszközéül használja a nyelvet is: nem tűri meg a tapasztalat személyességét, hanem paranoid és erőszakos módon pontosan arra törekszik, hogy ne legyen a tapasztalatnak olyan regisztere, amely kilógna a rendszerből. A megnevezés is az uralom eszközévé válik. Egy olyan diszkurzív rendet hoz létre, mely elvadultabb formáiban mindenfajta közelség, és ezzel együtt az identitás felszámolására törekszik, és nem tartja tiszteletben a viszonyok végtelenül sebezhető intimitását, hanem egy tőlük idegen rendbe igyekszik kényszeríteni őket. Az óvatos és körültekintő beszédet egy kiüresedett és

¹ Tompa Andrea: *A hóhér háza*. Kalligram, Budapest, 2010.

formális nyelv próbálja elfojtani, mely előre gyártott és durva klisékkel működteti a megnevezés gyakorlatát. Ez a nyelv teljesen kifordul magából, üressé válik, elveszíti referencialitását, manipulálódik és pusztá rituálévá válik. Az irodalom azonban olykor remekül újra tudja hasznosítani ezt a szemétté roncsolt nyelvet, és akár még mesét is tud belőle csinálni. Annak is egy speciális, a lokális determinációkhoz illeszkedő válfaját: magyar mesét.

S most szeretnék rátérni írásom címének értelmezésére. Mint tudjuk, Alice Lewis Carroll furcsa és szürreális meséinek hőse, aki egy nyúl üregébe esve Csodországban landol, ahol hol megnő, hol összemegy, a Szív Királynővel krikettezik, és mindenféle képtelen kalandokba keveredik. A politikai retorika és szemantika szempontjából különösen illusztratív az a jelenet, amikor Alice Április Bolondjával és a Kalapossal uzsonnázik. A hatalmas asztal végében szoronganak hárman, mert azt állítják, hogy nincs több hely. A teát borként kínálgatják, és az is kiderül, hogy málnaszörpből meg lehet élni. A fő kérdés pedig az, hogy „Mi a különbség a holló meg az íróasztal között?”. Egy tökéletesen a feje tetejére állított, bolond világban járunk, ahol a szavak és a dolgok egyáltalán nem az ortodox gondolkodásmód szerint kapcsolódnak egymáshoz, hanem olyan önkényes rend szerint, melynek bármikor megváltozhatnak a szabályai. Ez a nyelv, ha meseként olvassuk, roppant szórakoztató és tanulságos, ám tökéletesen alkalmatlan a párbeszédre, és arra, hogy konszenzusos döntések szülessenek általa.

Foucault kínai enciklopédiájának a logikája juthat erről eszünkbe, melyben nem az a botrányos, hogy külön kategóriába kerülnek azok az állatok, amelyeket „finom teveszőr ecsettel festettek”, és azok, melyek „az imént törték el a korsót”, szigorúan elválasztva azoktól, amelyek „be vannak balzsamozva” stb. A logika kifacsarodása, „ami minden lehetséges képzeletet, minden lehetséges gondolkodást megsért, az nem egyéb, mint az ábácésorrend (a, b, c, d), amely mindezeket a kategóriákat egymáshoz kapcsolja”.² Az abszurd és a logikum találkozása Foucault szerint a heterotópiában esik meg. A széttartás, a rendezetlenség terében, ahol a találkozások esetlegessége a logika látszatát öltve űz gúnyt minden logikából. Annak a bolondnak a beszéde, aki képtelen bármit is tudtunkra adni, nem nyugtalanító. Amikor azonban az örültség kódében felcsillan valamilyen értelemszíkra, félelmetessé és olykor dermesztővé válik a nyelv alakzatainak kifacsarásával, torzulásával szembesülni. A rend és a logika részleges megőrződése saját karikatúrájába fordul át, s így mintegy megsokszorozza a lehetséges értelmeket, ám rögvest vissza is vonhatja valamennyit. A rend e kifordulása, heterotopikussá válása átláthatatlanságával és kiszámíthatatlanságával sokkol. Szeszélyes, bolond játékot produkál, mely önkényesen és kiszámíthatatlanul mutatja hol bolond, hol

² Michel Foucault: *A szavak és a dolgok* (Romhányi Török Gábor fordítása). Osiris, Budapest, 2000. 10.

józan arcát, szabályai követhetetlenek és megfejtethetetlenek, mert mindig mintegy menet közben jönnek létre és szűnnek meg. Idézzük ismét Foucault-t:

*A heterotópiák minden bizonnyal azért nyugtalanítóak, mivel titkon aláaknáz-
zák a nyelvet, mert meggátolják, hogy ezt meg azt megnevezzük, mert szétfűz-
zák vagy összekeverik a közneveket, mivel már előre lerombolják a „szintaxist”.³*

A nyúl után futva Alice is a heterotópia üregébe pottyant, Csodaországba, ahol minden és mindennek az ellenkezője is igaz lehet.

Nem kell hozzá túl sok fantázia, hogy hasonlóságot fedezzünk föl Alice Csodaországba és napjaink magyar tündérmeséje között. Mint ahogyan az sem véletlen, hogy több szerző is a mese műfaját találta alkalmasnak arra, hogy általa fogalmazzon meg kritikát köz- és politikai életünk állapotáról. S ehhez voltaképpen még csak nem is kellett teljesen új nyelvet alkotniuk, hiszen mesés jelenünk köz- és politikai nyelve erős hasonlóságot mutat a kínai enciklopédia logikájával és Csodaország abszurdításával, és ennek az újrahasznosítása vagy remixelése meglehetősen termékenynek bizonyul. (Amit az is bizonyít, hogy sokszor bizony valóban nem könnyű eldönteni, hogy ál- vagy valódi híreket olvasunk.) Parti Nagy Lajos az *Élet és Irodalomban* hétről hétre megjelenő *Magyar meséiben*, Mosonyi Aliz pedig a *Magyarmesék*⁴ című kötetében mesél Tündérország ügyes-bajos dolgairól.

Ez utóbbi esetében a „magyar” pusztá jelzőből, *differentia specificából* műfajmeghatározó elemmé vált. Valahogy úgy, ahogyan van olyan kalács, ami mézes, és van külön a mézeskalács. A magyarmese műfaja ilyen mézeskalács – csak nem olyan édes. A magyarmese inkább kesernyés, fanyar, kicsike, és savanyú képet vágunk hozzá – de a miénk. Rövidke történetek ezek, csattanóval. Az utóbbi, s terjedelmük a vicchez teszi őket hasonlatossá. Kiváltképp, ha megfontoljuk, mit írt Freud a viccről: a benne működő lelki mechanizmus az álommunkához hasonló sűrítés és eltolás, melynek eredményeképpen többszörösen rétegzett jelentéstartalom jön létre, a humor forrása pedig a rétegek közötti feszültség. A nevetés elfojtott energiákat szabadít fel, hiszen a viccmesélés során ki lehet mondani (még ha csak áttételesen is) olyan dolgokat, amelyeket másként nem biztos, hogy mernénk. A vicc distanciát hoz létre, szemtelen, és nincs tekintettel semmiféle tekintélyre, hatalomra, sőt, éppen ellenkezőleg. A vicc energiája éppen a hatalommal való szembenállásból táplálkozik: minél inkább kifigurázza az aktuális hatalmi viszonyokat, vagy az őket reprezentáló társadalmi normarendszert, annál nagyobb derűtséget kelt. Ezért nincsen általában semmilyen represszív hatalomnak humorérzéke, és ezért veszi olyan rémesen komolyan magát. Ám minél komolyabban veszi magát, annál nevetségesebb.

³ I. m. 12. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴ Mosonyi Aliz: *Magyarmesék. Medve Zsuzsi rajzaival*. Magvető, Budapest, 2011.

A magyarmesék nyelve és világa egy tökéletesen abszurd és groteszk világra kínál rálátást. Mintha belepottyantunk volna valamiféle nyúlbarlangba, melyen keresztül egy tótágot álló meseországba jutunk. Ahol például találkozhatunk Hétfőnhazud Sárikával, aki nagyon tudott hazudni, de csak akkor, ha nála volt a piros retikülje. Vagy olvashatunk egy történetet arról a vándorról is, aki útjában megfáradva bekopogtatott a magyarokhoz, és kért tőlük egy pohár vizet. A magyarok adtak neki, és feszülten lesték, hogy átváltozik-e vagy sem valami jóvető királlyá vagy ilyesmivé. S mikor kiderült, hogy egyszerű vándorról van szó, szörnyen dühösek lettek. Petőfi Sándor pedig pizzafutárként bukkan fel egy kis történetben, aki útközben ketchuppal írja rá a pizzákra, hogy Szabadság, Egyenlőség, Testvériség. Kossuth Lajos nagymamája pedig álomport kevert unokájának, hogy jól tudjon aludni, ő pedig ezt a nemzetére hagyta. A magyarok még ma is előveszik néha, és olyankor szépet álmodnak.

Mosonyi Aliz magyarmeséi nagyon fekete humorral és vaskos iróniával mutatják be a magyarokat, akik mindig perlekednek, békétlenek és boldogtalanok. Apró kis karcolatai etnográfiai pillanatsfelvételekre hasonlítanak, melyek mintha egy idegen és furcsa népcsoportról készültek volna. Mintha ennek a szokásait, habitusát, életmódját és tárgyi kultúráját akarná bemutatni, Medve Zsuzsi groteszk rajzaival illusztrálva. Fekete-fehér, palacsintafülű, vicsorgó alakok lépnek elének minden második oldalon. Kerek fejükön kerek fülek, szélesre tátott szájukban nagy, éles fogak, az indulattól tágra nyitott szemek. Ezek az emberek mérgesek és ellenségesek. Sokat hadonásznak, de néha látszik rajtuk, hogy szomorúak és kétségbeesettek. Mosonyi Aliz magyarmeséi az eltávolítás segítségével tartanak görbe tükröt elének; úgy mutatja be a magyarokat, ahogyan nem jó azonosulni velük. Ám ha a kis Alice-hez hasonlóan megőrizzük a józan eszünket még Csodavagy Tündérországban is, akkor a helyes önismerethez nélkülözhetetlen humor-nak, kritikának és iróniának örülhetünk bennük és általuk. S alighanem éppen ezekre van a legnagyobb szükségünk.

Míg Mosonyi Aliz magyarmeséi általános képet mutatnak a mindenkori magyarságról, addig Parti Nagy Lajos hétről hétre megjelenő rövidke szövegei mindig aktuális politikai-közéleti történésekre reagálnak. Alapanyaga van bőven, sőt, valójában ebben a formában feldolgozhatatlan is az a mennyiségű információ, hír és esemény, amely nap mint nap leköti az érintettek figyelmét. A költői képzeletnek pedig hovatovább nincs is nehéz dolga, hiszen már maga a nyersanyag is meglehetősen abszurd; ha nem az unortodox megoldások földjén élénk, el sem hinnénk, hogy mindez lehetséges. Alice-nek itt nem kell hosszan zuhannia egy nyúlbarlangban, elég, ha Hegyeshalomnál átlépi a határt kelet felé, és máris Tündérországban találja magát. A heterotópia terepében, ahol megbolondul a nyelv, és a kínai enciklopédia logikája érvényesül. Ahol minden és mindennek az ellenkezője is megtörténhet és tökéletesen kiszámíthatatlan az a szintaxis és szemantika, mely a szavak és a dolgok kapcsolatát szervezi. A hatalom megpróbálja kisajátítani a

nyelvet is – mint Tompa Andrea fent említett regényében –, és erőszakos megnevezési gyakorlatot működtet. Átkereszteli a tereket, utcákat, intézményeket, társadalmi jelenségeket, törvényeket – az egész magyar szociokulturális valóságot. Az átnevezés és egyáltalán a névadás gesztusa pedig uralmi gesztus, mely manipulálni akarja a nyelvet, a gondolkodást, a valóság érzékelését, ebből következően pedig a cselekvéseket és döntéseket. Mint *A hóhér házában*, mely nagyon érzékletesen írja le, hogy az egykori Ceaușescu-rendszerben hogyan működött a megnevezés és az elhallgatás gyakorlata. A hatalom manőverei arra irányultak, hogy mindazt, ami nem illeszkedik a rendszerbe, kitoröljék, megszüntessék, elhallgassák vagy elhallgattassák. A döntések bejelentésének legegyszerűbb módja az elhallgatás: amikor az érintettek esetleg csak az újságból értesülnek arról áttételesen, hogy megszűnt az intézményük, tagságuk, állásuk. Amiről a hatalom nem beszél, az nincs. Valamint csak az van, amiről a hatalom beszél, és csak úgy, ahogyan beszél róla. A hatalom nyelve monologikus.

Nos, ezt a magából kifordított, szólamokra és jelszavakra redukált hatalmi nyelvet mixeli újra Parti Nagy Lajos is. Oly módon, hogy hozzákever még más nyelvi regisztereket is: az (ál)székelny népmesék, fabulák nyelvét, a sajtó politikai zsargonját. Ez a keverék azonban nem kötelezi el magát egyik beszédmód mellett sem, hanem inkább ironikus módon kiforgatja és perspektívába állítja őket. Felmutatja, hogy ha a hatalom nyelvét kiragadjuk annak mindennapi kontextusából, máris értelmetlenné válik, s hogy az a nyelv, amit a hatalom működtet, csak egy nagyon szűk, mind térben mind pedig időben behatárolt szociokulturális környezetben rendelkezik jelentéssel, és ott is csak addig, amíg a hatalmi kényszerek érvényesülnek. A Parti Nagy magyar meséiből kiadott kötet is a *Fülkefor és vidéke*⁵ címet viseli, hiszen a rendszer már megszületése pillanatában is erőszakot tett a nyelven azáltal, hogy a választásokat forradalomnak keresztelte át, mégpedig fülkében vívott forradalomnak – ami az ortodox demokratikus nyelvhasználatban nem nagyon értelmezhető.

Parti Nagy számára továbbá éppen a mese műfaja teszi lehetővé, hogy a dolgokat akként mutassa be, és értelmezze, ahogyan azok vannak. Az álnépmesei nyelvezet alkalmas arra, hogy amolyan karakán, imitáltan népies módon nevén lehessen nevezni a dolgokat, avagy a valódi értelmükre rá lehessen kérdezni egyáltalán. Ezért hívja az aktuálisan hivatalban levő miniszterelnököt I. Fülkefornak, vagy nemes egyszerűséggel csak Kerálnak. Az egyszeri állampolgár pedig csak „elkövetőként” említődik a mesékben, ugyanazt sugallva, mint Tompa Andrea regénye: hogy az állampolgár, a civil eleve gyanús a hatalom számára. Vagy amikor a legelső mesében azt írja, hogy „Orbán Viktor főment a várba. Bécsöngedett. Schmitt Pál epp otthol vót, leckézett. Gyere, Pali Gyöngyöspatára, mondotta I. Fülkefor, bjelentkezünk alattomba a Véderő kiképzésire, nem árt küs mozgás az

⁵ Magvető, Budapest, 2012.

áldott magyar terepen” (5.), akkor ebből kiolvasható a kormány árulása a gyönyöspatai események kapcsán, valamint összekacsintása a szélsőjobbbal. A leckéző ex-köztársasági elnököt is aligha lehetne találóbban jellemezni. A diáktüntetések idején íródott mese pedig a kormány kommunikációs stratégiáját pellengérez ki. Érdeemes kicsit hosszabban idézni:

Történt, hogy I. Fülkefor elrendelte az önfenntartó fősooktatást, a hezzá való keretszámokat, meg hogy azki külhonba viszi a képzettségét, ki es kő fizesse a békerülést, ecetera. Ezt a Matolcsy főkomornyikval odatette ajándok gyanánt a Nemzeti Jövő karácsonfája alá, avval kicsiddég elment Brüsszelbe, smúzolni a labancval. A dolog apróját reahagyta a Balog házitanítóra, meg a Rózsi szobalányra, azkik epp a sugallatját nem értették meg a verdiktnek. Vagy ha értették es, nem bírták lekomunikáni. Istennek sajna, a keráli meszidzsbűl, nem gyött le más, mint hogy „elrendölte”, meg hogy „aki nem, az kifizeti”, meg hogy „önfönntartás”. Az, ami benne vót, betűre. Az, hogy aki szegén, másszon féllábval a Himalájára jogásznak. (ÉS, 2012, dec. 21.)

Látszólag komolyan veszi azt a magyarázatot, hogy az egész kérdés voltaképpen csak és kizárólag kommunikációs szempontból lett elhibázva, amúgy nincsen semmi baj, minden rendben, mindenki jól fog járni. A rövidke szövegrészlet ugyanakkor egyértelműsíti, hogy itt bizony a szó szoros értelmében „verdiktről” van szó, a „meszidzs” pedig nem mástól, hanem magától a Keráltól származik. Vagyis az, ami kommunikációs malőrnek van beállítva, az valójában autoriter, felülről lefelé irányuló kommunikációs gyakorlat, amit aligha lehet úgy félreérteni, ahogyan ezt beállítani próbálták. Erre az is ráerősít, hogy a derék mesemondó az ügyben érintett kormányhivatalnokokat is „főkomornyikként”, „házitanítóként”, illetve „szobalányként” jellemzi – vagyis azon a helyiértéken kezeli őket, mely valós döntéshozói súlyuknak nagyjából megfelel. Az utólagos kommunikációs manőverek ismét csak a nyelvrontás és a nyelven való erőszakotétel minősített esetei, melynek során az is kiderül, hogy a keretszám az nem keretszám, és az elvonás valójában támogatás. Mindez pedig a kínai enciklopédia logikája szerint működik: kiszámíthatatlanul és önkényesen.

I. Fülkefor, avagy a Kerál vidéke a heterotópia földje. A tótágast álló, magából kifordult logikáé, ahol a szavak jelentése pillanatról pillanatra irányt váltani képes kommunikációs technikák kérdése. Ahol a múlt belekapaszkodik a jelenbe, s együttesen elrugaszkodnak a 21. századból valamilyen időn túli tartományba, melyben egyszerre érvényes a népmesék időtlen világa és egy sosem volt, mitikus régmúlt. Ez azonban szétszalazhatatlanul keveredik a legújabb magyar társadalom történéseivel, de beleszűrődnek a 20. század egyes toposzai, eseményei is.

Ennek a heterotópiának és jelentészűrzavarnak kitüntetett helyszíne a mesékben a Kossuth tér, amit a narrátor Kihaénnem térként emleget. Itt is egy sokszoros jelentéssűrűsödésről van szó. A „ki, ha én nem” frázis nyegleségre,

hányavetiségre és üresfejű elbizakodottságra utal – ami vélhetően a téren található épület dolgozóit jellemzi, kiváltképp a Kerált. A szó hangalakja azonban előhív egy egyértelmű asszociációt is: a kínai Tienanmen térre kell gondolnunk, ahol 1989-ben vérbe fojtották a kínai diáktüntetések. A tér a zsarnokság és elnyomás elleni küzdelmek szimbólumává vált – vagyis a mesékben szereplő név két, egymással ellentétes jelentést is hordoz. Ehhez adjuk még hozzá azt, hogy a demokratikus tüntetések véres leverésének helyszíne magyarul a Mennyei béke tér nevet viseli, és éppúgy gondolhatunk a 2012–2013 telén zajlott spontán diáktüntetésekre is, melyek helyszínül nem egyszer szolgált a Kossuth tér. A Parlament előtti terület jelentéstartománya egyébként amúgy is terhelt a 2006-os események és a Kossuth téri permanens tüntetések miatt, közelmúltbeli történetéhez tartozik továbbá a fák kivágása, a Károlyi-szobor elmozdítása, a tér 1944-es állapotának tervezett rekonstrukciója – arról nem is beszélve, hogy a Parlamenten belül mi folyik. Ehhez képest Április Bolondjának és a Kalaposnak balgasága és illogikus beszéde megnyugtatóan ártalmatlan diskurzus, és szegény Alice is jobban teszi, ha Tündérország helyett Csodaországban marad.

GYÁNI GÁBOR

Tény és fikció

(Történeti narrativitáselméletek)*

Fikció és tény, irodalom és tudomány viszonyát illetően többé-kevésbé egyöntetűek az álláspontok a kurrens történetelméleti irodalomban. A teoretikusok zömével a két entitás egysége mellett érvelnek. Így tagadják, hogy a fikció – a tiszta referencianélküliség világaként – diametrálisan szembenáll a ténybeliségre alapozott racionális megismeréssel. S olyan valaki sem akad, aki szerint a történelem (a ténytudomány) pusztán a fantázia műve lenne, tekintve hogy poétikus alkotás. Ez utóbbi nézetet Hayden White-nak szokás tulajdonítani, ami azonban elméletének felszínes vagy épp a teljes nem ismeretéből fakad.

Elsőként Louis O. Mink hirdette, hogy „egy történeti elbeszélés igazsága nem csupán elkülönült egyedi állításain, hanem az elbeszélés egész formáján is múlik”. Álláspontja szerint egyedül a forma segítségével vihető jelentés a történetbe. „Ám a narratív forma [...] nem lehet »kimondott«, hanem »megmutatottnak«, méghozzá magában az elbeszélésben mint egészben megmutatottnak kell lennie.”¹

Paul Ricœur is Mink (és rajta kívül W. B. Gallie) nézeteiből indul ki, amikor az „elbeszélő funkció”-t jelöli meg a történeti és a fikciós diskurzust összekötő láncszemnek. Kettőjük strukturális egységét bizonyítandó Ricœur nem tulajdonít különösebben nagy jelentőséget a közös referencialitásnak. Abból indul ki, hogy a történelem kapcsán soha sem mellőzhetjük „az alapvető különbséget a pusztán végbemenő fizikai esemény és a között az esemény között, amely már eleve történeti státushoz jutott oly módon, hogy krónikákban, legendákban, emlékiratokban stb. mondták el”.² Majd hozzáteszi: a történelem eseményeiről már a megtörténtük

* A tanulmány az OTKA által támogatott K 108670. sz. *Művészetek és tudomány a nemzetépítés szolgálatában a 19. századi Magyarországon* című kutatási projekt keretében készült.

¹ Louis O. Mink: *Az elbeszélő forma mint kognitív eszköz*. In: Kisantal Tamás, szerk.: *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. L'Harmattan–Atelier, Bp., 2003. 127.

² Paul Ricœur: *Az elbeszélő funkció*. In: *A diszkurzus hermeneutikája*. Paul Ricœur válogatott tanulmányai. Vál., ford., szerk.: Kovács Gábor. Argumentum, Bp., 2010. 111.

idején sem csupán egyedi állítások szólnak, hanem belőlük összeálló konfigurált elbeszélések is. Így tehát adódik a feladat, hogy megértsük, „milyen jellegű diszkurzusban funkcionál az adott magyarázó struktúra”, mely utóbbit (pontosabban annak logikai felépítését) Carl Hempel és Karl R. Popper definiálta annak idején a szcientizmus szájaíze szerint. Ráadásul, a történelemben nemcsak események zajlanak (mint a fizikai létezők világában), hanem cselekmények mennek végbe emberi (tehát akarattal bíró) aktorok tevételes közreműködésével. Ez döntő kérdés, mert: „A cselekmény szolgáltatja [...] az összekötő kapcsot a történészek által írt történelem és a fikciós elbeszélések között”.³ Mi következik számunkra ebből? Mindenekelőtt az, hogy az olyan esemény, amely történeti státust szerez magának, jóval többet sűrít magába annál, mint amennyit valamely egyedi (tény)állítás előad róla, többek között azért, mert nem önmagában, hanem szekvenciákba rendeződve járul hozzá egy adott cselekmény elbeszéléséhez (elbeszélhetőségéhez). A történelmi magyarázat mint elbeszélés ezek szerint arra a célra szolgál, hogy nyomon követhessük az elbeszélésbe foglalt esemény (eseménysor) menetét (ez eredetileg Gallie gondolata volt), és a szöveg értelmet nyerjen ezáltal.

Ricœur – Dantoval szemben – kiemeli, hogy „az elbeszélés – eltérő arányban ugyan, de – mindig két dimenziót fog össze egyidejűleg: egy kronologikus dimenziót és egy nem kronologikus dimenziót. Az előbbi az elbeszélés »epizodikus dimenziója«. Ez a dimenzió a történet követésének művelete során a történet felépítését befolyásoló lehetőségvárásokban fejeződik ki; olyan kérdéseket vet fel, mint az »és így?«, »és azután?«, »mi történt ezután?«, »hova vezetett mindez?« stb. De az elbeszélő aktus nem merül ki egyszerűen az események összekapcsolásában; egyben egy jelentésteljes totalitást is alkot a szétszórt eseményekből. Az elbeszélő művelet ezen aspektusa az egymásra következő események »összefogásában« reflektálódik a történet követése során. Az elbeszélő művelet ugyanúgy, mint az annak megfelelő történetkövetés művelete azt követeli meg, hogy képesek legyünk *konfigurációt felszabadítani az egymásutániságból*”.⁴

Ricœur a történeti elbeszélésnek ezt a struktúráját paradoxnak tekinti, mivel az epizodikus és a konfigurációs dimenzió együtt, egymással kölcsönhatásban tárja szemünk elé a múlt jelentésekkel teli világát. A két elbeszélői szint ugyanakkor nem kizárólag a történelem történészi megkonstruálásának eredménye, ahogyan Hayden White gondolja, hanem már azt megelőzően, az elsődleges történeti elbeszélésben is adva van. A történészi szövegkonstrukció így semmiképp sem lép a „valóság” helyébe, hanem vele együtt hozza létre a jelentést, és ezzel észrevétlenül beleágyazódik a múltbeli történet konfigurációs struktúrájába.⁵

³ Uo. 112.

⁴ Uo. 113.

⁵ Uo. 115.

A fikciós elbeszélés szintjén is „megvédi” Ricœur a cselekmény specifikus jegyeit, amikor kijelenti: az irodalmi elbeszélés tekintetében a konfigurációnak, a sorozat végtelen számú kombinációjának van kivételesen nagy strukturális jelentősége.⁶ A történeti és a fikciós elbeszélés közös cselekménystruktúrájától eltérően – referenciális síkon – látszólag egyértelmű és áthidalhatatlan a különbség kettőjük között. Általános meggyőződés szerint „csak a történelem hivatott arra, hogy valóban megtörtént eseményekről, a múlt embereinek valós cselekvéseiről beszéljen. A dokumentumok és az archívumok feljegyzései szolgáltatják a bizonyítékok és az »evidenciák« forrásanyagát a kutatás számára. A fikciós elbeszélés azonban – mindezzel szemben – lerázza magáról a bizonyítás terhét. Szereplői, eseményei, szituációi és cselekménye mind-mind *kitaláltak*”.⁷ Ricœur ugyanakkor nem osztja ezt a közkeletű felfogást és amellett érvel, hogy az elbeszélés mindkét fajtájában benne rejlik a közös referenciális irányultság.

Első lépésben rámutat: „*a történelem sokkal több fiktív elemet tartalmaz, mint amennyit a pozitívista történelemfelfogás valaha is belátna*”.⁸ Gondolamenetének ezen a pontján a történetírás költői megközelítését, a történelem poétikáját érintő diskurzust említi, és közvetlenül Hayden White tropológiai elméletére hivatkozik. White szemében – köztudottan – a történetírói szövegkonstrukció elsőbbséget élvez a referencialitáshoz képest a történelem fogalmi megalapozását tekintve. Ricœur ellenben ahhoz a felfogáshoz tartja magát, hogy a történelmi képzelőerőt formába öntő ún. nyelvjátékok nem a történetírás sajátjai, tekintve hogy már a történelem is pontosan így, ebben a formában nyilvánul meg. Tekintve, hogy a „»történelem poétikájára« jellemző konceptualizáció [...] a történeti megértés mint olyan belső sajátossága [...] az] események és folyamatok tulajdonképpen éppen ezen eljárások során alakulnak *át történelemmé*”.⁹ A pánnarrativista Ricœur sem állítja ugyanakkor, hogy a történelem csupán szöveg, vagyis referencia nélküli poétikai alkotás; bár elismeri, hogy a történelem fiktív természetű entitás. Viszont: reprezentációként is a valóságra irányul. „Más szavakkal: a történelem egyszerre irodalmi *műtermék* (s ennyiben fikció), s egyszerre a valóság reprezentációja.”¹⁰

Ricœur második tétele nyomatékositja, hogy a fikció (az irodalom) az általában elfogadottnál mimetikusabb szövegalkotás; és ez egyébként alkalmassá is teszi a valóság reprezentációjára. Ami persze nem holmi imitáció, hanem *mimézis*: a fikció nem reduplikálja, hanem metaforikusan jeleníti meg a valóságot. „*A mimézis*

⁶ Uo. 122.

⁷ Uo. 123.

⁸ Uo.

⁹ Uo. 125.

¹⁰ Uo.

így tehát lényegében a valóság egyfajta metaforája. S metaforaként szemléltet: »a dolgot a cselekvésben kifejezve« mutatja meg”.¹¹

Arisztotelész *Poétikájából* merít gondolatmenete kifejtése során, azt szűrve le belőle magának, hogy a fikciós elbeszélés az emberi cselekvés hétköznapi valóságából, e valóság hétköznapi diskurzusban megjelenő leírásából ered. Elismeri viszont, hogy a fikciós elbeszélés *par excellence* önmagába zárt entitás, és mint ilyen, önreferenciális természetű szöveg. Ennek ellenére nem zárja ki, hogy képes megfelelni a referencialitás követelményének. A fikciós elbeszéléshez – szól Ricœur következtetése – „kettéhasadt” referencia járul, amely „azokra a dolgokra történő utalásként érthető, amelyeket a hétköznapi nyelv referenciális törekvésének felfüggesztése negatív feltételként elfed”.¹² Ezzel a kissé körmönfont megfogalmazással arra utal, hogy létre sem jöhetne művészi reprezentáció anélkül, hogy az alkotó ne szakítana a közvetlenül adott referenciális nyelvi közeggel. E nélkül nem lehetne ugyanis újraírni, reprezentálhatóvá tenni a referenciális világot, hiszen a fikciós megjelenítés különben menthetetlenül benne ragad a valóság reflektálatlan közegében, ami gátolná a referenciális világ szimbolikus megjelenítését és metaforikus kifejezését.

Ezt követően lát hozzá Ricœur a fikciós és a tudományos reprezentáció további érintkezési felületének a számbavételéhez, amely a valósághoz való viszonyukat érinti. Harmadik főtétele szerint „az empirikus elbeszélés referenciája és a fikciós elbeszélés referenciája [...] keresztezi és fedi egymást”.¹³ Azt már eddig is tudtuk, hogy a fikció (persze bizonyos értelemben) maga is *mimézis*; újabb bizonyosságot kell azonban kapnunk Ricœurtól arra nézve, hogy tény és fikció egysége a referenciák tekintetében is fennáll. Ezen utóbbi feltevéshez a történetiség fogalma szolgáltathat számára megfelelő érveket: „a kereszteződő referenciák gondolata biztosít kulcsot a narrativitás és történetiség közötti fundamentális viszony értéséhez. S ez az a viszony, amely végeredményben az elbeszélő funkció hermeneutikai tétjét alkotja. Más szavakkal: a történetiség az az életforma, amely megféleltethető az elbeszélés nyelvjátékának”.¹⁴

A történetiség (másként az idő) fogalmát Ricœur ontológiai, és nem episztemológiai kategóriaként kezeli, és megállapítja vele kapcsolatban, hogy „az emberi tapasztalat történetiségét csak narrativitásként lehet bevezetni a nyelv körébe”. Továbbá: „ezt a narrativitást csakis a két elbeszélőmód kereszteződő kölcsönhatása artikulálhatja”.¹⁵ Úgy éljük át, oly módon tapasztaljuk meg a történetiséget (az időt), hogy elbeszéljük; ennek a történelmi tapasztalatnak a megszerzéséhez nélkülözhetetlen a két különálló elbeszélő műfaj összekapcsolódása. „Történet-

¹¹ Uo. 126.

¹² Uo. 127.

¹³ Uo. 123.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo. 128.

mondókként, regényírókként, történészekként vehetünk részt a történetiségben. *De már azelőtt odatartozunk a történelemhez, mielőtt történeteket mondanánk vagy történelmet íránk. A mondás játéka benne foglaltatik az elmondott valóságban*.¹⁶

Az elbeszélő tevékenység Ricœur szerint belsőleg járul a történeti tapasztalat konstituálásához, vagyis több, mint pusztá reflexió vagy emlékezet. Ez ad magyarázatot arra nézve, „hogymiért éppen a két elbeszélő műfaj és referenciális irányulás kölcsönös együttműködése szükséges e tapasztalat artikulálásának megszervezéséhez. Az egyes elbeszélő módok csak annyiban oszthatják meg az intencionalitás bizonyos elemeit egymás között, amennyiben referenciájuk kereszteződik a történetiségben; s éppen a történelem és a fikció, illetve a két szembeállított referenciális irányulás közötti kölcsönös összefüggés miatt *avatható nyelvvé történetiségünk*”.¹⁷ A két beszédmódnak együtt, a bennük érvényre jutó intencionalitásoknak köszönhető a valóság történetiségének a tudata, amely a történelem valóságát is feltárja egyúttal.

Az intencionalitások átfedése, ami szerinte a referencialitásoknak a történetiségben bekövetkező kereszteződéséből ered, az *érdek* kantianus fogalmára támaszkodva is igazolható. A történész tények iránt mutakozó heves érdeklődése abból az érdekből következik, hogy mindent tegyen meg a múlt gondolati továbbéltetése érdekében. A múlt emlékezetre méltó dolgait elbeszélve a történész új életre kelti az elmúltat, aminek egyébként feledés a sorsa. A történésznek ahhoz, hogy betöltse e téren vállalt feladatát, a másik (a múlt) másságát mint különbözőséget kell rekonstruálnia, és írásban rögzítenie. A jelen világától különböző múlt képzeve vonja magára kutatói figyelmét, ami viszont óhatatlanul a fikcióhoz közelíti a historikusi tevékenységet. „Hiszen a múltbeli értékek saját értékeinkhez képest megmutakozó *különbözőségének* felismerése nem más, mint a valós megnyitása a lehetséges felé. A múlt »valós« történelmei feltárják a jelen eltemetett potencialitáseit. [...] Az így felfogott történelem nem más, mint a mindennapi életben magától értetődőnek vett jelent és valóságot körülvevő »képzeletbeli variációk kutatása”. Ami végül azt eredményezi, hogy: „Éppen objektivitásra törekvő jellege miatt, s ezúton ölti fel a történelem a fikció tulajdonságait”.¹⁸ Fikció és történelem mint egymást keresztező, egymást átfedő két referencialitás elgondolása azon a döntő premisszán alapul, „hogyma történelem azáltal, hogy feltárja számunkra az eltérőt, egyben feltárja számunkra a lehetségest is, illetve hogy a fikció azáltal, hogy feltárja számunkra a képzeletbelit, éppen a valós lényegiségére vezet rá minket”.¹⁹

Frank Ankersmit is kellően bő teret szentel a fikcionális és a történelmi reprezentáció viszonyának, amikor meg kívánja cáfolni fikció és tény, irodalom és törté-

¹⁶ Uo. Kiemelés az eredetiben.

¹⁷ Uo. Kiemelés az eredetiben.

¹⁸ Uo. 129.

¹⁹ Uo. 130.

nettudomány merev szembeállításának tételét. Így kerül nála is előtérbe a fikciós és a tudományos beszédmódra egyaránt alkalmazható (kiterjeszthető) reprezentáció fogalma.²⁰

Az episztemológia (a megismerés) helyett a reprezentáció fogalmával operálva – Ricœurhöz hasonlóan – Ankersmit is elveti a történelmi magyarázat máig uralkodó, a Popper-Hempel-féle sémában testet öltő szcientista felfogását, ami *átfogó törvény modell* (covering law model) néven vonult be a tudományos köztudatba.²¹ A történelem tudományát hermeneutikai műveletek sorozataként tekintő Ankersmit szerint a történész nemcsak leírja és értelmezi (megmagyarázza), hanem meg is jeleníti a múltat, és ezzel válik a festőhöz hasonlóvá. Ez „nyilvánvalóan implicálja a történetfilozófia és az esztétika egymáshoz közelítésének igényét”.²²

Amikor Ankersmit a tudományra is kiterjeszti a reprezentáció fogalmát, tesz egy enyhe megszorítást. A tudomány – írja – olyan szabályozott reprezentáció, ahol a racionális megismerés szabályrendszere, az episztemológia közvetlenül is hat erre a szellemi tevékenységre. A művészi reprezentáció, ezzel szemben, szabályozatlan, következésképpen „mélyrehatóbb és szélesebb körű belátásokat tartogat számunkra, mint a tudomány (jóllehet ezek a belátások más-más területekre vonatkoznak)”.²³ A történész, amikor reprezentálja a múltbeli valóságot, azzal a jelentéssel ruházza fel, amivel az addig nem rendelkezett.²⁴ Álláspontja szerint a történész dolga felismerni „egy korábban ismeretlen mintát egy olyan elegyes halmazban, amely többé-kevésbé ismerős dolgokból: hajdanvolt emberek tetteiből, írásaiból és gondolataiból áll”.²⁵ Ilyenformán „a történetírásban a reprezentálót a reprezentálthoz kötő szálak sokkal gyengébbek, mint a művészetben. A történelmi reprezentációknak nem annyira a történelmi valóság mond ellent, mint inkább más történelmi reprezentációk”.²⁶ Ez abból ered, hogy a múltat nem lehet közvetlenül megtapasztalni, arról csupán a hátrahagyott nyomok tanúskodnak. A múltbeli valóságban így csak a „modális természetű különbségek mentén rajzolódnak ki éles kontúrvonalak; elválasztják a *megtörténtet* attól, ami *megtörténhetett volna*, ám

²⁰ Vö. Ewa Domańska: *Frank Ankersmit: From narrative to experience. Rethinking History*, 13, 2 (June 2009) 175–195.

²¹ Karl Popper: *A tudományos kutatás logikája*. Európa, Bp., 1997.; Carl Gustav Hempel: *Az általános törvények szerepe a történettudományban*. In: Gyurgyák János–Kisantal Tamás, szerk.: *Történetelmélet II*. Osiris, Bp., 2006. 451–463.; William H. Dray: *Philosophy of History*. Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ. 2002. 8–23.

²² Frank R. Ankersmit: *A történelmi reprezentáció*. In: Kisantal Tamás, szerk.: i. m. 240.

²³ Uo. 244.

²⁴ Uo. 246.

²⁵ Uo. 257.

²⁶ Uo. 256.

mégsem történt meg (de még ezek a kontúrvonalak is csak a tények meglehetősen elemi szintjén lelhetők fel)”.²⁷

S mi a helyzet a művészi, a fikcionális reprezentációval? „A művészet egyszerre több és kevesebb is, mint a reprezentált dolog *mimézise*. Több, mert itt újfent *maga a valóság* jelenik meg álruhában, és persze kevesebb is, hiszen a legnyersebb jelölés vagy szimbólum is elegendő ahhoz, hogy a valóság művészi reprezentációjaként funkcionáljon”.²⁸ A művészi mimézis teljességét – amint az észlelés pszichológiájából is tudjuk – korlátok közé szorítja, hogy a valóság soha sem reprezentálódhat szelekciótól és értelmezéstől független módon. „Nagyrészt ez a külső valóságot az érzékelésunktől, illetve a művész érzékelésétől elválasztó pszichológiai gát a felelős azért a meglepő hiányért, hogy nincs szabály a valóság megfelelő művészi reprezentációjára, de éppen ez a szabályozatlanság tette lehetővé, hogy a művészettörténetből ismert stílusvariációk kifejlődjének.”²⁹

Összefoglalva: Ankersmit szerint a történelem (a tudomány) és a művészet (a fikció) által előállított reprezentáció egyformán a *mimézis* jegyében tárja fel a valóságot, bár egyikük sem törekedhet maradéktalan valósághűségekre. Az egyik azért nem, mert hiányzik mögüle a valóság közvetlen érzéki megtapasztalása, a másik pedig azért nem, mert a valóság akár még tapasztalati úton sem férhető hozzá az érzékszervi és kognitív hozzájárulások adalékai nélkül, ezért semmi sem garantálja, hogy a reprezentált és a művészi reprezentáció tényleg megfelel egymásnak.

A reprezentációnak ezt a fogalmát viszi tovább Ankersmit, amikor arra keresi a választ, hogy mit reprezentál ténylegesen a reprezentáció: nem többet és nem egyebet, mint a valóság egy *aspektusát*. És honnan tudható vajon – a történelem esetében, ahol a múlt valósága közvetlenül érzékelhetetlen –, hogy a megismerés során megragadott, majd reprezentált dolog a valóság vagy annak csupán egy aspektusa? Egnél több felelet is adható a kérdésre.

1. A történelemről szóló történészi beszámolók akkor is különböz(het)nek egymástól a referenciájukat tekintve (is), ha történetesen ugyanazt a múltbeli valóságot reprezentálják. Ez pedig azt bizonyítja, hogy egyazon történelmi tárgy is (Ankersmit a Napóleonról szóló történelmi biográfiák sokrétűségét hozza példának) legfőljebb csak egyes aspektaiban kerül elének a reprezentáció jóvoltából.

2. A történelem nem egyetlen, konkrétan körülhatárolható múltbeli entitás, hanem tetszőlegesen megsokszorozható valóságok tárháza. Így nehéz, sőt lehetetlen megmondani, hogy mi (vagy miből áll) a történelmi valóság. Valójában egyidejűleg számtalan, olykor egymással is csak lazán érintkező történelmi valóságot képzelhetünk magunk elé, kezdve a politikai eseménytörténetben manifestálódó múlttal, folytatva a személytelen struktúrák alkotta történelmi folyamat

²⁷ Uo. 257.

²⁸ Uo. 250.

²⁹ Uo. 251.

fogalmával vagy éppen a hétköznapiak, a mentalitások és a történelmi életvilágok közegében zajló múltbeli élet jelenségével.³⁰ A felsoroltak mindegyikének külön történetírások (aldiszciplinák) felelnek meg, úgymint a politika- és államtörténet, a gazdaság- és társadalomtörténet, a mentalitás-, fogalom-, és mikrotörténet.

Ankersmit is fikció és tény szoros összetartozását vallja. Az irodalmi és történeti (történetírói) igazságot szerinte chiasztikus kapcsolat köti össze, folyton egymásba szövődnek. „A történeti narratíva egyes összetevői igazak, a történetírás ugyanakkor a »fikcionális« elemet is magában hordja, ezért is nehéz mit kezdeni a nyelv és a valóság közötti korrespondencia modelljével.” Nincs viszont sok értelme a történelmi regény kapcsán arról beszélni, hogy a szöveg egyik vagy másik nyelvi összetevője (egyes mondatok, vagy mondatokba foglalt kijelentések) igazak, vagy sem; igazak is lehetnek, meg nem is. A regény ténylegesen irodalmi és nem tisztán referenciális igazságot fejez ki. (A kettő különbségéről később szöveg). Ezek után kijelenthető, a történelem trivializálja, a regény pedig misztifikálja az igazságot.³¹

Ankersmit előbb idézett gondolata Susanne Gearheart egyik, korábban már említett eszmefuttatására emlékeztet bennünket, melyben a történelem regénybeli kontaminációjáról és a regény történelem általi kontamináltságáról esik szó.³² A fentiekből is adódik, hogy Ankersmit semmi különös nem talál abban, miszerint Ranke sem tagadja fikció és történet(tudomány) egymásba játszását. Arról beszél Ranke ez esetben, hogy amikor középiskolai tanárként meg szeretne volna értetni diákjaival a római birodalom bukását, Walter Scotthoz fordult segítségért. Amikor pedig – már történészként – azt a kort tanulmányozta, amiről Scott a Waverly regényeket és a többi művét írta, rájött: a történelemben több a poézis, mint amivel Scott szolgál regényeiben. Ankersmit kommentárja így szól: Ranke rádöbrent, hogy a történeti valóság a fikciónál is poétikusabb, az esztétika pedig a tényekhez, s nem a történelmi reprezentációkhoz tartozik. Ranke ily módon a költészetet belevetítette a történelem dolgaiba, ahelyett, hogy a nyelv körén belülre korlátozta volna annak hatályát.³³

³⁰ Frank Ankersmit: *Meaning, Truth, and Reference in Historical Representation*. Cornell University Press, Ithaca, 2012. 70–73.

³¹ Frank Ankersmit: *Truth in Literature and History*. 2009. 9. Eredetileg: *Wahrheit in Literatur und Geschichte*. In: Wolfgang Küttler–Jörn Rüsen–Ernst Schulz, Hrsgb.: *Geschiedtsdiskurs. Band 5. Globale Konflikte, Erinnerungsarbeit und Neuorientierungen seit 1945*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1999. 337–360.

³² Susanne Gearheart: *The Open Boundaries of History and Fiction. A Critical Approach to the French Enlightenment*. Princeton University Press, Princeton, N.J., 1984.. 285–290.

³³ Frank Ankersmit: i. m. (2009) 5. Kérdés, hogy nem volt-e némi szerepe a felismerésben annak is, hogy a korai, a kora-romantikus történelmi regényt még erősen átítatta a realista megjelenítés igénye, ami főként a társadalmi kontextusok, a földrajzi színhelyek pontos és jól kidolgozott ábrázolásában érhető tetten. A történelmi regény ez időben úgyszólván a realista próza szinonimája volt. Brian Hamnett: *Fictitious histories: the dilemma of fact and*

Ankersmit szintén tudatában van az egyedi állítások (a propozicionális kijelentések) és a teljes elbeszélés referencialitása (valamint igazságigénye) közötti döntő különbségnek. Történeti igazság e szerint egyedül ott keresendő csupán, ahol a múlt konkrét dolgaira (személyekre, eseményekre) utaló propozicionális kijelentések szerepelnek, amelyek tényszerűen igazolható (elvethető) nyelvi megnyilatkozások: velük kezdődik, és velük végződik a történetírás ténybeli igazsághoz kötött mibenléte. A propozicionális kijelentésekre így akár még az igazság korrespondencia-elmélete is alkalmazható. A történetíró teljes elbeszélése azonban valami más, reprezentáció, aminek semmilyen konkrét, forrásszerűen adatolható tény (ténybeli igazságot) nem lehet megfeleltetni. A teljes elbeszélés igazságát nem igazolja, nem igazolhatja vissza a múlt valósága, hiszen az elbeszélés az, ami az ábrázolt múltbeli valóságot ellátja értelemmel. Ez utóbbi megállapításával a szerző pontosítja korábbi álláspontját, mely szerint a történeti elbeszélések igazságát kizárólag a történetírói munkák összehasonlításából vezethetjük le. A propozicionális kijelentések ugyanis összehasonlítás nélkül, „önmagukban” is verifikálhatók vagy falszifikálhatók.

Ankersmit sem osztja ugyanakkor Arisztotelésznek a történeti és a művészi (az irodalmi) megjelenítés különbségéről vallott, korábban említett felfogását. Az ókori görög filozófus szerint egyedül a történeti beszéd adja elő „a valóban megtörtént eseményeket”. Ankersmit úgy véli azonban, formai, és nem tartalmi különbség áll fenn közöttük, ami abban áll, hogy másként tárják fel a valóságot. A történészek írásai a történeti igazságot az egyes tények (a tényállítások) szintjén mutatják be, a fikcionális elbeszélésekben (ábrázolásokban) ezen a szinten nem mutatkozik valóságreferencia. Ennek ellenére szoros belső kapcsolat fűzi őket össze egymással, tekintve, hogy a történész sem csupán egyedileg igazolható kijelentéseket tesz a referált valóságról, hanem reprezentálja is a múltat, és ezzel kvázi regényírói feladatokat vállal magára.

Miben áll a fikció referencialitása? A történelmi regény szerzője anélkül is kimondhatja az igazságot, hogy akár egyetlen verifikálható (vagy falszifikálható) tényállítást megfogalmazna; képviseli a *reprezentációs igazságot*. Ebben a munkában a történeti kutatások által rendelkezésre bocsátott tudás is segíti őt. Az olvasói bizalom elnyerése miatt erre rá is kényszerül.³⁴

Idővel átalakul az olvasóközönség (történelmi) regénnyel szembeni elvárása is. Ez annak eredménye, hogy a szakszerű, az akadémiai történetírás átveszi a

imagination in the nineteenth-century historical novel. In: *European History Quarterly*, 36, 1 (2006) 54.

³⁴ Umberto Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. Európa, Bp., 1995. 149–160.; Dominick LaCapra: *History and the novel*. In: *Uő: History & Criticism*. Cornell University Press, Ithaca, 1985. 128.; Robert F. Berkhofer, Jr.: *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995. 66–67.

hatalmat a múltról való beszéd, a történeti diskurzus felett. A fejlemény arra készteti a regényíró, még ha történelem képezi is írásművészete szűkebb tárgyát, hogy egyre inkább mellőzze a referenciális hűséget, ami a Scott-tal indult történelmi regényírásnak volt elengedhetetlen poétikai eszköze. Akkoriban, a 19. század első felében még a történelmi regény töltötte be – a kortársak többségének szemében – a történeti beszéd kanonizált formáját. Amikor viszont a történészek szava vált döntővé a múlt kérdésében, külön pályára tért a két retorikai vállalkozás, és végzetesen eltávolodott egymástól: „az irodalmi stílus feladata, hogy biztosítsa az »olvashatóságot«, a történész elsődleges feladata pedig íróként az, hogy lefoglalja hallgatóságát, [mivel a] történész olyan hallgatóságnak ír, amelyik már elfogadta a fogalmait, és osztozik alapvető értékeiben, előfeltevéseiben”.³⁵ Mindez a szépirodalom mint történeti diskurzus súlyos hitelvesztésével jár persze együtt, minél fogva a regény már „csupán” fikcióként kínálhatja magát az olvasóközönségnek. A történelmi regény önnön „regényessége” folytán képtelen többé (maradéktalanul) kielégíteni a tényszerű történelemábrázolás iránt lankadatlanul megnyilvánuló olvasói igényeket. „Amikor a Jósika-féle történetírás, amit nevezhetünk akár romantikusnak, akár népszerűnek, érdektelen történettudományos dilettantizmusnak minősül, akkor nem kompetenciavesztésnek, kompetenciahiánynak vagyunk tanúi. A múlt irodalmias megjelenítése vagy a történetírói dilettantizmus nem önmagában »hiteltelen«, hanem a történetírás »hitelesség«-eszményének intézményesülésével vált azzá.”³⁶

Így válik szét a múlt szaktudományos és művészi megjelenítésének útja. Manapság ugyanakkor megfigyelhetjük, hogy a történelmi regény, amely újból nagy divatját éli, már nem követi a romantika korának történelmi realizmusát, ami egyben szakítás a klasszikus történelmi regénypoétika történelmi hűséget (referencialitást) követelő kívánalmával. „A modern és posztmodern regény jóval szabadabban kezeli a történelmet, a történeti tényeket és azokat a tanulságokat is, melyeket a szerző a történelmi anyagból levon.”³⁷

Visszatérve Ankersmit már említett gondolatmenetéhez, a holland filozófus kiemeli: a fikcionális elbeszélés szerzője többnyire cselekményen belüli nézőponttal operál, amely nem feltétlenül kívánja meg tőle a történeti, a szigorúan ténybeli bizonyítást.³⁸ Talán éppen ezért mellőzik gyakorta a fikciós elbeszélésekben

³⁵ Lionel Gossman: *Történetírás és irodalom. Reprodukció és jelentéstulajdonítás*. In: Kisantal Tamás, szerk.: i. m. 168.

³⁶ Hites Sándor: *A múltnak kútja. Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből*. József Attila Kör – Ulpius Ház, Bp., 2004. 200.

³⁷ Olasz Sándor: „Más idő? Más világ?” *Az együttlátás és elbizonytalanítás poétikai változatai az újabb történelmi regényekben*. In: *Új Forrás*, 2005/2. 64.

³⁸ A különféle (nemcsak történeti, sőt nem csak fikcionális) elbeszélői nézőpontok sokféleségéről és logikai státuszáról ld. Gyáni Gábor: *Esemény és narratíva: a múlt és a jelen mint nézőpont*. In: Kötél Emőke–Rainer M. János, szerk.: *Esemény és narratíva. Történetiség*

a történelem tényleges eseményeit, ezért oly ritka bennük a valós történelmi szereplő. Ha nem szerepelnek ilyenek a fikcióban, akkor nem kérhető számon a szerzőn a történészek munkáiból ismert történelem, a nekik megfelelő ténybeli valóság.³⁹ Meglehet, hogy Scott is azért „demokratizálta” a múlt fikcionális ábrázolását, előtérbe helyezve ennek során a történelem ismeretlen, zömmel kitalált alakokkal és eseményekkel megjelenített világát, hogy elejét vegye – a későbbiekhez képest ekkor pedig még erőtlenebb – azon olvasói elvárásoknak, amelyek a múlt történetileg hű bemutatását várták (volna) el tőle. Amennyiben a történelmi ágens perspektívájából íródik a történelmi regény, a fikció szerzője kellően nagy szabadságot engedhet meg magának a történelmi tudás felhasználását illetően.⁴⁰ Jóllehet a történelmi regény mindig épít a történelmi tudás egy adott korpuszára is, nem csupán ennyiből áll.

A fikció és a történelem (a tudomány) aszimmetrikus kapcsolatát, ezek szerint, főként az szabja meg, hogy a történész a múltat nem megmutatni kívánja, hanem azt szeretné elmondani, hogy milyen is volt valójában. A historikus e célból a lehető legexpliciten megjelenítésre törekszik, hogy semmi kétség se maradjon az olvasóban szerzői szándékát illetően. A történelmi regény szerzője, ezzel szemben, nyitva hagyja a fikcióban elbeszélte történet értelmezhetőségét, hogy beteljesítse a fikciótól várható valósághű reprezentáció funkcióját. Hiszen a póre valóság maga is bárki által szabadon értelmezhető entitás. Az olvasó így azt várja el a regénytől, hogy világosítsa fel őt a valóság dolgában: az epifánia fogalmát használja Ankersmit a megvilágosodás nyelvi kifejezésére. S akkor végzi jól a dolgát, ha – a történésztől eltérően – az olvasóra hagyja az értelmezés kényes és fáradságos feladatát.

S nem ez történik vajon a történelmi reprezentáció esetében is? Hiszen itt sem kizárólag csupán az egyedi, a propozicionális kijelentések valósághűségének, *mimézisének* a referencialitása számít, de van jelentősége, ha éppenséggel nem nagyobb a súlya a reprezentációs igazságnak is. Akad persze itt egy apró különbség: a regény olvasója főként a saját tapasztalataira (és persze a tanulással szerzett irodalmi műveltségére) támaszkodva végzi az értelmezést, a jelentéstulajdonítás munkáját. A történetírói elbeszélés laikus és hivatásos olvasója viszont *egyenként* és kizárólag az intertextuális tájékozódás mankóira támaszkodik az értelmezés, a reprezentált igazság befogadása, annak elfogadása vagy elutasítása során. A többi történész vonatkozó narratívájának ismerete nélkül képtelen ugyanis eldönteni, hogy helyes, vagy ellenkezőleg helytelen az a jelentés, mellyel az adott történelmi reprezentáció az elbeszélte múltat felruházta.

– *elbeszélés(ek)* – *interpretáció*. Bibliotheca Nationalis Hungariae–Gondolat, Bp., 2013. 11–28.

³⁹ Ez a körülmény is fontos szerepet játszik Lukács György történelmi regénytől való gondolatmenetében, jóllehet merőben más itt az argumentáció iránya. Lukács György: i. m. 50–51.

⁴⁰ Frank Ankersmit: i. m. (2012) 122.

HAJDU PÉTER

Átírás és tragikum Seneca *Phaedrájában*

Ha a cím görög darabok római átírását hozza összefüggésbe a tragikummal, úgy látszhatik, hogy egyben implikálja azt a kérdést: miben más a senecai (vagy római) tragédia és tragikum, mint a görög. Ezt a kérdést én nem akarom feltenni, de megkerülni sem. A Seneca neve alatt fennmaradt tragédiakorpusz 2006-ban megjelent első teljes magyar fordításának előszavában Ferenczi Attila éppen az ilyen összevetés mint domináns olvasási stratégia ellen hadakozott, amely „kétségbe vonja a római darabok önálló létét”.¹ A legfontosabb ellenérv, hogy Szophoklész és Seneca születése közt mintegy 500 év telt el, míg Shakespeare csak majd’ 400 éve halt meg. „A két ókorit jóval hosszabb idő választja el tehát egymástól, mint minket az angol reneszánsz szerzőtől. Kinek jutna mégis eszébe a 20. századi drámát Shakespeare-élménye alapján megítélni[?]” Nos, talán egy britnek, akinek a számára a színházi élmény alig választható el a Shakespeare-élménytől. Egy gyors tallózás a londoni színházak programjában azt mutatja, hogy aki Shakespeare-t akar nézni a napokban,² tizenhét előadás közül válogathat (ami persze nem ennyi darabot jelent, hiszen például a *Szentivánéji álmot* és a *Vízkeresztet* három-három színház is adja párhuzamosan). De a darabon is sok múlhat. Beckett talán olvasható anélkül, hogy folyamatosan Shakespeare-re gondolnánk, de Tom Stoppard 1966-os darabja, amelyből maga a színműíró rendezett kiváló filmet 1990-ben, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* már aligha. Ferenczi az *Agamemnon* példáján mutatja be, mennyire nem hasonlít Seneca változata az azonos című Aiszkhülosz-darabra, és a példa jó, viszont a *Phaedra* nagyon is szorosan kapcsolódik Euripidész *Hippolüoszához*. Egy fordításkötet előszava lehet éppenséggel apologetikus műfaj is, és az összehasonlító olvasásmód kritikája ott azt a célt szolgálja, hogy megvédje Senecát a „Schlegel” névvel fémjelzett romantikus leértékeléstől. Az egymáshoz képesti értékelést valóban érdemes elutasítani, de ettől még számolni kell – ezúttal

¹ Ferenczi Attila, *Előszó*, in *Seneca drámái*, Szenzár, Budapest, 2006. 12–13.

² A tanulmány egy előadáson alapszik, amely 2012. december 6-án hangzott el *A tragikum és a komikum értelmezése az antik görög és római színházban* című, a Pécsi Tudományegyetemen a 83115 sz. OTKA-program keretében szervezett konferencián, következőképpen „a napokban” kitétel a 2012 decemberi színházi programokra vonatkozik.

– az Euripidész-darab folyamatos jelenlétével. A. J. Boyle így számol be erről a jelenlétről, illetve a következő listával bizonyítja, hogy Seneca darabja Euripidészt írja át:

Euripidész elkülöníti Aphroditét és Artemiszt, Seneca összemossa Venust és Dianát. Hippolüosz mizogin kirohanása Phaidra szerelmének bevallása után következik Euripidésznél (*Hippolüosz* 616 skk.), Senecánál megelőzi azt (*Phaedra* 559 skk.). Euripidész Thészeusza a Poszeidón által neki ígért három kérés közül az elsővel átkozza meg fattyú fiát (*Hippolüosz* 887 skk.), Senecáé az utolsóval (*Phaedra* 942 skk.), és a fia ekkor a „biztos örökös” (*certus heres*, 1112). A görög darabban Phaidra felakasztja magát (*Hippolüosz* 764 skk.) és egy írott tábla segítségével vádolja meg Hippolüoszt (856 skk.), a római darabban éppen azzal a karddal öli meg magát (*Phaedra* 1197 sk.), amelyet Hippolytus bűnösségének tárgyi bizonyítékául használt, és amellyel szerette volna, ha Hippolytus a testébe hatol (710 skk.). Maga a vád, amely Euripidésznél világos és nyelvileg díszítetlen formájú (*Hippolüosz* 885 sk.), Senecánál kétértelmű és tele van iróniával (*Phaedra* 891–3). Phaedra átöröklött családi átká és a múlt általi meghatározottsága, amiből Seneca annyi mindent tudott kihozni, gyakorlatilag semmilyen szerepet nem játszik Euripidész drámájában, amely mindössze egyetlen rövid utalást tesz Pasziphaéra és a bikára (*Hippolüosz* 337 sk.), és egyet sem a Minótaurosra. Jellemző, hogy Hippolüosz Euripidésznél névtelen anyja nemcsak nevet (*Phaedra* 226 skk., 926 skk.), hanem drámai funkciót is kap (lásd főleg 578 sk.). Mindkét drámában van kardal a szexuális vágyról (*Hippolüosz* 525 skk., *Phaedra* 274 skk.): Euripidésznél a hatóköre az emberi nemre korlátozódik, Seneca (Vergilius *Georgicáját* írva át) kiterjeszti az istenekre és minden érző lényre, lényegében azonosítva a természettel (*Phaedra* 352). A két hírnökbeszámolóban (*Hippolüosz* 1173–254, *Phaedra* 1000–114) sok a közös, de sok az eltérés is. Seneca fantasztikus szörnyetege (*Phaedra* 1035 skk.) nem szerepel Euripidésznél, mint ahogy az ellentét sem, ahogyan a bika Hippolytus társaira és általában a vidékre, illetve magára Hippolytusra hat (*Phaedra* 1050–6). Ráadásul Seneca – nem úgy, mint Euripidész (*Hippolüosz* 1218 skk.) vagy Ovidius (*Metamorphoses* XV. 514 skk.) – a téma saját felépítésének megfelelően egy ariszteával ajándékozza meg Hippolytust, amelyben lelki és testi ereje megmutatkozhat (*Phaedra* 1054 skk.). Mondanunk sem kell, hogy a vadászat képvilága (lásd főleg *Phaedra* 1085–7) és az átszexualizált előadás, ami Hippolytus senecai halálát meghatározza (1098 sk.), nincs meg Euripidésznél.³

³ A. J. Boyle, *Tragic Seneca: an Essay in the Theatrical Tradition*, Routledge, London, 1997. 86–87.

Boyle listája hosszú, de ettől még nem kimerítő: bízva ki lehetne egészíteni további, nem is jelentéktelen elemekkel. Például amikor Phaedrát betegen becipelik a szolgák a színre, az Senecánál az után történik, hogy a Dajkának elmondta, kibe szerelmes, és megegyeztek, hogy megkísérelnek beszélni Hippolytusszal. És láthatólag a Kar is mindent tud a királyné szenvedélyéről. Euripidésznél azt találgatták, milyen betegség gyötri őt. És abból is számos költői lehetőség adódik, hogy Théseus nem egyéves száműzetését tölti a darab kezdetekor, hanem az Alvilágban raboskodik. Emiatt Phaedra özvegynek is tekintheti magát: „*Miserere uiduae*” – mondja (623).⁴ A legfeltűnőbb azonban a listán, hogy csupa különbséget tartalmaz. De mégsem az következik belőle, hogy a két darabnak semmi köze egymáshoz (csak a nevek, meg a mítosz azonos), mert egy alapvető azonossághoz, egy felismerhetően azonos cselekménysémához képest figyelhetők meg. Egyáltalán nem tudnánk így listázni a különbségeket, ha a két darab nem lenne egészen szoros kapcsolatban egymással. Ugyanakkor az állandó eltérések azt mutatják, hogy itt nem mintakövetésről, hanem másfajta drámaiság és artisztikum tudatos megvalósításáról van szó. Bruno Snell ugyan 1964-ben még amellett érvelt, hogy Seneca nem a fennmaradt *Hippolitosz sztephanophorosz*, hanem az elveszett (de előtte még csúfosan megbukott) első változat, a *Hippolitosz kalüptomenosz* alapján dolgozhatott,⁵ és azt követhette szorosan, de ma már ezt nemigen gondolja senki. Seneca a fennmaradt drámához képest változtat meg annyi mindent, és a változtatásoknak jelentőségük és jelentésük van.

Vegyük például Hippolitosz nőgyűlölő kirohanását. Az, hogy mindkét helyen elmondja a dajkának, milyen rosszakat gondol a nőkről, alapvető azonosságot teremt, de az áthelyezés hallatlanul jelentőségteljes. Euripidésznél a mostohaanya ajánlatára reagál túlzott általánosítással, de ez egy érzelmileg megterhelő szituációra adott reakcióként érthető. A sértésnek érzett megszólításra sértésekkel válaszol. De hogy egy teljesen nyugodt helyzetben valaki egy nővel beszélgetve elkezdjen arról értekezni, hogy minden nő gonosz, és a nők okozzák a világ minden baját, az már eleve visszatetsző. Ráadásul a beszéd csúcspontjaként Hippolytus a következőképpen rekonstruálható érvelést alkalmazza:

1. premissza: Medea gonosz;

2. premissza: Medea nő;

konklúzió: Minden nő gonosz.

⁴ „Szánd meg, míg özvegy” – Ruttner Tamás fordítása az 1. jegyzetben idézett kiadásból (163–206.). A „míg” a fordító értelmező betoldása, amely azt sugallja, Phaedra tudja, hogy csak ideiglenesen özvegy, mert Theseus vissza fog térni az Alvilágból. A latin szöveg ilyen implikációt nem tartalmaz. Minthogy a halottak döntő többsége nem tér vissza még a görög mitológiában sem, az özvegyiség általában tartós állapot, és aki magát özvegynek nevezi, éppen azt állítja, hogy nem házas, mert korábbi házastársa meghalt.

⁵ Bruno Snell, *Scenes from Greek Drama*, Berkeley, University of California Press, 1964. 24–25.

Világos, hogy ez egy parodisztikusan érvénytelen szillogizmus. És ha ezt a logikai szarvashibát nem magyarázza zaklatott érzelmi állapot, akkor csak a beszélő intellektuális képességeit vagy az azokat meghatározó pszichés diszpozíciót jellemezheti. De amikor Phaedra ezek után hozakodik elő az ajánlatával, arról igazán tudhatjuk, hogy kudarcra van ítélve.

A felsorolás nem tartalmazza azokat a különbségeket, amelyek valószínűleg az eltérő színházi konvenciókból adódnak elsősorban: Euripidésznél a kar olyan nőkből áll, akik Phaidrával szolidárisak, még azt az ígéretüket is megtartják, hogy nem árulják el Thészeusznak, amit Phaidra szerelméről tudnak, és így hallgatásukkal közreműködnek Hippolütosz elpusztításában. Senecánál tulajdonképpen azt sem lehet tudni, kikből áll a Kar. Egyes kiadók szerint athéni férfiakból,⁶ akik nemhogy nem működnek együtt Phaidrával, de lényegében nem is kommunikálnak a szereplőkkel. Mások szerint krétai nőkből,⁷ akik tudnak ugyan arról, hogy Phaedra vádjai hamisak, és fel is háborodnak ezen, de azért nem szólnak bele a királyi család ügyeibe. Önmagukra hímnemben referálnak ugyan (790–1), de ez nem perdöntő. Némely megszólalásukból arra lehet következtetni, hogy nincsenek is jelen, amikor éppen nem énekelnek kardalt. Vagyis az epeiszodionok csak a szereplők között lejátszódó cselekményt alkotnak, aminek nem tanúja a közvéleményt képviselő kar. Talán ebből is adódik, hogy sok olyasmi történik a nyílt színen, ami az attikai tragédiában valószínűleg ritkán történhetett meg. Nem arra gondolok elsősorban, hogy Phaedra nyílt színen vall szerelmet Hippolytusnak: ezt, mint tudjuk, Euripidész is el tudta képzelni az athéni színházban, és meg is próbálta a *Hippolütosz kalüptomenos*ban, csak az athéni közönség nem tűrte. Vagyis ez nem volt lehetséges az attikai tragédiában, de Seneca csak azért is így oldotta meg, igaz, a vallomásra nem a troizéni nők közössége előtt, csak a Dajka jelenlétében kerül sor. És persze Phaedra vallomása még mindig messze nem olyan szemérmetlen, mint Ovidiusnál a *Heroides*ben. Hogy Hippolytus a hajánál fogva hajlítja hátra Phaedra fejét, és le akarja döfni, az talán szintén nem lenne idegen a görög tragédiától: fenyegetést, majdnem gyilkosságot látunk némelyik tragédiában, például az *Ión*ban és az *Oresztész*ben. De Phaedra aztán nyílt színen követ el öngyilkosságot. Na mármost, Arisztotelész mintha azt írná, hogy az ilyesmi nem igazán jó: „Származhatnak mármost a félelmes és részvételtől hatás a látványból, de származhatnak magából a történések összeállításából is, ami előbbvaló és jobb költőre jellemző. A mesét úgy kell összeállítani, hogy látás nélkül, a végbemenő eseményeket hallgatva is borzongjon, és részvétet érezzen az ember azok miatt, amik bekövetkeznek.” Ezt úgy is lehet értelmezni, hogy jobb, ha nem a nyílt színen történik a borzalom, hanem csak elmesélik (tehát nem látjuk, hanem halljuk a színházban), de a folytatásból kiderül, hogy a darab olvasásáról, előadás

⁶ Pl. Sénèque, *Tragédies*, Ed. Léon Herrmann, Paris, Les belles lettres, 1989. 1. köt., 177.

⁷ Pl. Seneca's *Phaedra*, Ed. A.J. Boyle, Leeds, Francis Cairns, 1987. 60.

nélküli befogadásáról van szó: „Ennek a látvány útján való biztosítása kevésbé művészi, és khorégosz kell hozzá. Azoknak pedig, akik a látvány útján nem is félelmet, hanem csak elképedést idéznek elő, semmi közük a tragédiához”.⁸ Az olvasásban valószínűleg akkor tudjuk megtapasztalni az ilyen *pathoszokat*, ha azok hírnökbeszámoló formájában jelennek meg a darabban. Ha a látványra bízva a drámaíró a hatást, valószínűleg megelőlegezik olyan rövid utalással, ami gyakorlatilag a színi utasítás szerepét tölti be. Abból, hogy Arisztotelész szembeállítja a két lehetőséget, következtethetünk arra, hogy a klasszikus kor tragédiájában a nyílt színi borzalomra, a látvány útján keltett hatásra is volt példa, csak azt ő alacsonyabbra értékelte, de az sem kizárt, hogy egy pusztán teoretikus lehetőséggel is számolt. Akárhogy is, Senecánál olyan megoldással is gyakran találkozunk, amely lényegében egyesíti a két opciót: a borzalom a nyílt színen történik ugyan, de azért egy szereplő közben folyamatosan tudósít róla. Ezt talán furcsa elképzelni a színházban: miért is mondja el egy szereplő részletesen, amit a többi szereplő és a néző úgyis lát? De hát egyrészt a nézőnek annyi konvenciót kell elfogadnia, hogy akár egy ilyen színházi világba is beletanulhat, másrészt ez a módszer mégiscsak egyesíti magában a kétféle hatáselemet. Arra is gondolhatunk, hogy a kora császárkori színház, amely ha máshonnan nem, Horatius II. 2. leveléből tudjuk, hogy nagyon látványos eszközökkel dolgozott, nem is mondhatott le az erős látványokról, és a technikai lehetőségei is sokkal nagyobbak voltak, meg attól sem kellett tartania, hogy a gladiátorjátékokon edződött közönséget sokkolja egy brutális jelenet.

A fizikai szenvedés részletes ábrázolása és megmutatása, a nyílt színi halál kétségtelenül hatásos, és valószínűleg tragikus is. Ha Arisztotelész szerint ez a rosszabb költőkre jellemző, akkor ez is egy adalék, miért nem tudjuk Arisztotelész alapján értékelni sem Senecát, sem Shakespeare-t. Tegyük hozzá: a halál látványának tragikus hatása a *Phaedrában* bele is íródik a tragédiába. Euripidésznél Phaidra akkor hal meg, amikor Hippolitosz még él, és az öngyilkosság egyrészt a kilátástalan élethelyzet következménye, másrészt azonban a bosszú eszköze, a hamis vád fő bizonyítéka. Senecánál azonban egy sikeres cselszövés után, a társadalmi pozícióját veszélyeztető egyetlen tanú eltávolítása után, mondhatjuk, hogy mindenek ellenére dönt az öngyilkosság mellett: szerelmi bánatában, a szeretett férfi széttrancsolt holttestének *látván*.

Ez mintegy azt a konklúziót kínálja, hogy van a Seneca-tragédiákban tragikum, mert egyes szereplők meghalnak, és ez annyiban térhet el a klasszikus attikai tragédiák tragikumától, hogy a szemünk előtt történik. De van itt még valami, mégpedig a tragédiaszöveg precíz retorizáltsága. Lehet-e tragikus hatása a poentírozott, szentenciózus tanulságokra kifutó intellektuális reflexiónak? Vegyük például az utolsó kardal fináléját, amelyben a Kar siratja el a halott hőst!

⁸ Arisztotelész, *Poétika*, ford. Ritoók Zsigmond, PannonKlett, Budapest, 1997. 1453b1–11.

Pallas Actaeae veneranda genti,
quod tuus caelum superosque Theseus
spectat et fugit Stygias paludes,
casta nil debes patruo rapaci:
constat inferno numerus tyranno.

Ruttner Tamás fordításában:

Actaeus törzsnek szeretettje, Pallas!
Theseus, sarjad, magas égiekre
nézve, feltört is noha Styx mocsarából,
s kapzsi bátyádnak nem adós hűséged:
fogyhatatlan juszt vesz a lenti zsarnok.

Ez a fordítás nem a legújabb, a teljes Seneca számára készült, hanem még az 1977-es, *Az ókori irodalom kiskönyvtára* című, az Európa által kiadott tragédiaválogatás számára. Ez a szöveg szerintem mondhatatlan, költőietlen és értelmetlen. Egyrészt sajnálatos, hogy az újrafordításra már nem volt kapacitás a magyarul nem hozzáférhető darabok lefordítása mellett, másrészt jelen helyzetben szükséges, hogy a műfordítás helyett prózafordítást adjak: „Pallas, akit az athéni nép kénytelen szeretni, szűz létedre semmivel sem tartozol nőrabló nagybátyádnak, amiért a te Theseusod látja az eget, a fentieket, és megmenekült a styxi mocsárból: az alvilág uránál megvan a létszám”. Ez az, ahogy a Kar összefoglalja a helyzetet, miszerint közvetlenül azután, hogy az apa visszatért a halottak közül, a fia szállt alá holtan. Az apa helyét a fiú foglalta el. Athén vagy az athéni királyi család nem tartozik Disnek semmivel. A szituáció ilyen értelmezése részben játékos, részben kifejezetten fogalmi reflexiót jelent, és a mitikus szó- vagy képkincs ellenére sem azt a vallásos-morális gondolkodást képviseli, ami az attikai tragédiára jellemző volt. Ilyen megfogalmazásokkal nem a tragédiákban, hanem sokkal inkább tragédiák modern elemzéseiben szoktunk találkozni, ahol is azt fejtik ki, mitől tragikus egy szituáció, miben áll a tragikus ironia. A nagy, tragikus pillanatokban rendre ezt kapjuk a szereplőktől: a tragikus veszteség érzésének kifejezése helyett gondolati reflexiót a veszteség érzésére. Figyeljük meg, hogy beszél Theseus:

O nimium potens,
quanto parentes sanguinis uinclo tenes,
natura, quam te colimus inuiti quoque:
occidere uolui noxium, amissum fleo.

Ruttner Tamás fordításában:

Ó mindenható,
szülőt a vérnek mily bilincsel verő
természet! Ó mint tisztelünk, nem akarva is!
Megölni akartam bűnöst – elvesztét sirom.

Világos, hogy Theseus valamiféle kognitív disszonanciát tapasztal, hiszen el akarta pusztítani a fiát, de most mégsem elégedettséget érez, hanem veszteséget. De ezt a lelki tapasztalatot ő pontosan érti is, és úgy tud beszélni róla, mint egy képzett pszichiáter, sőt rögvést filozófiai szinten képes magyarázattal is szolgálni saját lelki folyamataira, és a szülő–gyermek viszony természetéről értekezik. Világos, hogy a tapasztalat ettől még valós lehet, és befogadóként is elfogadhatjuk annak, de kétségtelenül van itt némi közvetettség. Én nem gondolom, hogy ettől a szöveg üres lenne („üres retorika”), vagy nélkülözné a tragikumot. Inkább azt, hogy ezért olyan fontos az euripidészi tragédia állandó jelenléte a szöveg mögött. Senecának elég mintegy átutalni a tragikumra. Ő nem megmutatja a veszteség pillanatában a tragikumot, hanem elmagyarázza, hogy az mitől olyan rettenetes.

HORVÁTH GYÖRGYI

Cultural Studies a posztszocialista Kelet-Európában*

Gyurinak, volt tanáromnak, szeretettel és köszönettel azért, mert „elkötelezetten kritikus” lenni, és ezzel példát adott.

A kelet-európai térségben élő, angol nyelven publikáló kutatók a kilencvenes évek közepétől-végétől kezdve kezdték el jelezni az angol nyelvű nemzetközi tudományosság számára, hogy a Cultural Studies-típusú megközelítések hiányoznak a kultúra elemzésének helyi módszerei közül. „A Cultural Studiést, egészében véve, az orosz nyelvű kutatók nem ismerték el lényeges elméleti paradigmának, és nem is váltott ki semmiféle jelentősebb intellektuális vitát, mely elősegíthette volna, hogy a Cultural Studies kontextusában értsék meg a helyi kultúrákat” – írja például Ousmanova (2003: 66). A cseh Jiřina Šmejkalová pedig 2001-ben egyenesen azt állította, hogy Csehországban „a Cultural Studies metodológiáját képező elemek legtöbbjét »marxistának« tekintik, és ezért ezek semmiféle vonzerőt sem gyakorolnak az újonnan »felszabadult« és »antidogmatikus« társadalom- és humántudományokra” (39). Az általuk leírt helyzetet az is erősítette, hogy a nyugati (különösen az észak-amerikai) Szláv és Kelet-Európa Tanszékeken folyó munkát a kilencvenes évek elejéig alapvetően a szovjet blokk kultúrpolitikájával való opposíció határozta meg, illetve – nagy elbeszélésként – legitimálta; ami makacsul fennálló előfeltevésekhez, „mítoszokhoz” vezetett, és általában véve a cenzúra, a politikai ellenállás, az emigráció és a szamizdat-kiadványok témáit értékelte fel (ezeknek a tanszékeknek a „menet közbeni kerékcseréjéről”, a Cultural Studies felé történő későbbi nyitásukról lásd Parthé 2004 és Buckler 2009, különösen a 252–258. oldalakat. A Cultural Studies iránti ellenérzéseikről lásd még Ousmanova 2003: 65; a gender iránti ellenérzésekről Šmejkalová 2001b: 49–50, a mitikus-metafizikus gondolkodási sémáikról Kelly–Shepherd 1998: 3–6). Csakugyan, amennyiben fel-

* Apró részlet egy eddig kiadatlan monográfiából.

lapozunk ilyen, a térség kultúráját átfogóan elemző angol nyelvű monográfiákat, tanulmányköteteket, gyakorlatilag a kilencvenes évek közepéig egyértelműen kitüntetettek bennük a fentebb említett témák (ld. pl. Hosking–Cushing 1989; Hawkesworth 1992 és Miller et al. 1993). Mint ilyenek, éles ellentétben állnak a később egyre szaporodó (és egyre gyakrabban „keletiek” által írt) publikációkkal, amelyek már a Cultural Studies metodológiája felől közelítenek a kelet-európai térség kultúrájának témájához (ld. pl. Kelly–Shepherd 1998, Pearce–Sojka 2000, Forrester et al. 2004, Totosy et al. 2006). A kétezres évek pedig a kelet-európai kultúrák, kulturális gyakorlatok Cultural Studies-típusú megközelítéseinek kisebbfajta boomját hozták magukkal.

A Cultural Studies-típusú elemzések tehát – körülbelül a kilencvenes évek végétől, kétezresek elejétől – egyre szaporodtak. Ez azonban még nem jelenti azt, hogy mindegyikben reflektáltak is a Nyugaton és Keleten domináns elemzési módszerek különbségeire, vagy arra, mit jelent Kelet-Európában Cultural Studies-t „csinálni”. Az elkövetkezőkben néhány olyan problémakört vizsgálók, amelyeknek meghatározó szerepük volt a Cultural Studies-féle metodológiák kelet-európai befogadásának helyi sajátosságaiban, és amelyek ebben a nemzetközi szakirodalomban idővel egyre több – igaz, csak elszórt – reflexiót is kaptak.

Marxizmus, baloldaliság, elkötelezettség

A Cultural Studies sok szálon kötődik a nyugati marxizmus örökségéhez. Kelet-Európában azonban a marxizmus – ellentétben a Cultural Studies eredeti kulturális kontextusával, az angolszász világgal – nem *ideológiakritikaként* volt ismert, azaz nem így képezte részét a történelmi tapasztalatoknak, hanem felülről presszionált, hivatalos, dogmatikus ideológiaként. Míg a marxizmus Nyugaton egy folyton mozgásban lévő kritikai készlet, azaz folyton megújuló kritikai javaslatok (napjainkig nyúló) sora, addig az 1989 utáni Kelet-Európában megcsontosodott, rég hitelét veszített dogmát jelent, olyat, amely a múlt, és nem a folyton megújuló jelen részét képezi. Míg a nyugati marxizmusban marxistának lenni kritikai viszonyulást jelentett a domináns ideológiákkal és rejtett, változékony hatalmi mechanizmusokkal szemben, addig Kelet-Európában a marxizmus nem a hatalomból kevésbé részesülőkkel, hanem épp a hatalmon lévőkkel volt cinkos. Míg Nyugaton a marxizmus a demokrácia keretei közé illeszkedett és illeszkedik, addig Keleten éppen az ellentétét jelentette a demokráciának. Míg Nyugaton a marxizmus szabadon választható pozíciót és elkötelezettséget jelentett, olyat, amely megfelel az egyén belső meggyőződésének, addig Kelet-Európában ún. „homlokzat-jelleggel” bírt, azaz sokan hiába tartották hazugságnak, a nyilvános megnyilatkozások szintjén mégis kényszerűen „úgy kellett tegyenek, mintha hinnének benne” (Kennedy 1994: 12–13). Nincs mit csodálkozni azon, hogy „a régióban általános a marxizmussal szembeni gyanakvás”, hogy a marxizmust „széleskörű közöny és unalom övezi, és

teljesen negatívan ítélik meg”, illetve, hogy „a posztkommunista világban elutasítónak állnak hozzá minden, baloldali irányzatra történő hivatkozáshoz” (Ousmanova 2003b: 41; Mineva 2001: 71, Šmejkalová 1994: 277). Ezek a megállapítások rendre visszatérnek a Cultural Studies kelet-európai recepciójának jellegzetességeit témává tevő szakirodalmakban. Míg a volt keleti blokkon kívüli országokban Cultural Studies-t művelni és támaszkodni a marxizmus örökségére logikus összekapcsolást jelentett, hiszen az elemzők a kulturális gyakorlatok vizsgálatakor rendre domináns ideológiákat, reprezentációkat, szubjektumkonstrukciókat „újratermelő” mechanizmusokat és a mögöttük álló hatalmi érdekeket tesznek kritikai reflexió tárgyává, addig Kelet-Európában a Cultural Studies-nak épp ez a marxista öröksége, baloldali politizáló jellege vált problematikussá (hovatovább az egyik legérzékenyebb ponttá).

Természetesen nem csak a szorosabb értelemben vett Cultural Studies kelet-európai befogadását érintette ez a folyamat, hanem gyakorlatilag minden, Nyugatról érkezett „politizáló” vagy „politikailag elkötelezett” kritikáét. Azt, hogy a politizáló elméletek ideológiakritikai élet gyakran egy konzervatív, reakciós marxizmus újjáéledő szellemeként értették félre az 1989 utáni Kelet-Európában, nyilván támogatja az a körülmény is, hogy a nyugati marxizmus főbb szerzői, művei ebben a régióban kevésbé voltak ismertek, közülük kevesen lettek lefordítva a helyi nyelvekre, illetve ha mégis, akkor az olvasóknak nehéz volt megbirkózniuk azzal a feladattal, hogy elmélet- és gondolkodástörténetileg hogyan szituálják őket (az elmélettörténeti szituálás helyi problémáihoz lásd pl. Barchunova 2003: 4, 10–11, Batuleva 2001: 33; Ousmanova 2003: 39). Nyilván itt az érdeklődés, fordítás, megjelentetés hiányainak egymást kölcsönösen erősítő folyamatairól is szó van. „»A baloldali diskurzus nem tud átjutni Oroszországba!«, mondta Alexandr Ivanov, egy közismert (kortárs irodalomra és filozófiára specializálódott) kiadó, az *Ad Marginem* vezetője az egyik vele készült interjúban, amikor arról beszélt, hogy mik a nehézségei bizonyos nyugati szerzők (mint például Jameson) lefordításának és kiadásának – írja Ousmanova. – Ezen azt értette, hogy minden pro-marxista elmélet vagy értelmezés arra ítéltetett, hogy a szellemi és kulturális élet periferiáján ragadjon, mivel »baloldali«-nak lenni [Oroszországban] elsősorban azt jelenti, hogy valaki rettenetesen le van maradva az elméleti naprakészség terén, másodszorban pedig azt, hogy politikailag a Kommunista Párthoz kötődik” (2003: 77–78). Figyeljünk fel Ousmanova soraiban a „rettenetesen le van maradva” kifejezésre: a marxizmus itt egyértelműen a múlthoz, és nem a jelenhez kapcsolódik. Az orosz nyelvű olvasóközönségnek 2003-ban néhány Jameson-tanulmánnyal kellett beérnie, Althusser munkáit oroszul nem olvashatta, ahogy a Cultural Studies-hoz leginkább közel álló orosz tudományterület, a kulturológia művelői sem kezelték alapolvasmányként Antonio Gramsci vagy Raymond Williams munkáit, bár Slavoj Žižek 1999-es és Guy Debord 2000-beli orosz kiadása kisebb vitát váltott ki a marxizmus jelentéséről (Ousmanova 2003: 78). (Ha csak a magyar olvasóközönség

helyzetét nézzük, az ezen a ponton nem sokban különbözik az oroszétól, hiszen Alt-hussertől nálunk csak egy tanulmánykötet jelent meg, Gramscink, Eagletonunk, Jamesonunk már volt ugyan, de Raymond Williamstól csak néhány rövidebb fordításunk.) Ezért a Nyugatról jövő marxista, vagy szimplán csak baloldali elkötelezettségű elméletek kelet-európai „befogadásának” egyik útja épp az volt, hogy – mert marxista, baloldali kötődéseiket szem előtt tartották – ezek az elméletek marginalizálódtak, a szellemi élet perifériájára kerülve vegetáltak. A „befogadás” szót itt nem véletlenül írtam zárójelben, hiszen tényleges befogadásról nem volt szó: a kulturális fordítás folyamata ugyanis elakad már egy kezdeti félreértés fázisában (a marxizmus és baloldali elkötelezettség eltérő keleti és nyugati jelentésénél), ezért a terminusok, módszerek, alapbelátások kelet-európai újrakontextualizálása meg sem indulhatott.

Depolitizálódás, avagy az antipolitika diskurzusa

A kulturális fordítás és újrakontextualizálás folyamatában egy lépéssel tovább megy a nyugati „politizáló” elméletek egy másik jellegzetes kelet-európai módja, mely bizonyos szempontból épp ellenkező irányú a korábban említettel: ez a második út az elméletek *depolitizálódása* felé vezetett (Barchunova 2003: 9; Zhrebkina 2003: 64; Buckler 2009: 257). Az elméletek itt már nem a szellemi élet peremén vegetálnak a maguk „gyanúsán balos”, „marxista” karakterével, hanem bekerültek a szellemi termékek helyi vérkeringésébe, de közben úgy kódolódtak újra, hogy ideológiakritikai jellegük, politikai tartalmuk erőteljesen lecsökkent vagy semlegesítőddött. A kulturális termékek, gyakorlatok „politikamentes” értelmezésének nagy hagyománya van Kelet-Európában. (Az idézőjel nem véletlen: hiszen egy nyugati típusú Cultural Studies-kutató számára nyilvánvaló, hogy nincsen teljességgel „politikamentes” értelmezés. Avagy, ahogyan az amerikai Julie Buckler fogalmazott a Russian Studies korábbi, „nem politizáló” gyakorlatáról szólva: „megpróbáltuk »depolitizálni« az irodalmi szövegek tanulmányozását (legalábbis akkor azt hittük, ez az, amit teszünk)” Buckler 2009: 256.)

Kelet-Európában a 20. század második felében a politika elsősorban a mindenkori hatalmon lévő „ők” ügyét jelentette, mellyel szemben, úgy tűnhetett, létezik egy markánsan elkülönülő másik szféra, a családból, barátokból, nem hivatalos társulásokból álló civil „mi” területe, ahol az emberek „kiűzhették az államot a rémálmaikból” (Konrád 1984). A politika alapvetően a hatalmon lévők ügyeként, az élet személyes kereteibe „felülről” történő beavatkozások, pressziók szinonimájaként kódolódtak (Kennedy 1994: 15), és *nem* a mindennapi valóságot átjáró rejtett, nehezen felismerhető hatalmi viszonyokat, mechanizmusokat értették rajta. Az irodalom (és a kultúra) tanulmányozásának is kényszerűen ezen a „depolitizált” területen kellett berendezkednie, ha nem kívánt a hatalmon lévő „ők” kétes ügyeivel kapcsolatban nyíltan állást foglalni, vagy ha egyszerűen csak a személyes

és morális autonómia, a gondolkodás szabadságának terminusaiban gondolkodott. „A hatalommal való szembenállás a csendes szabotázszt és olyan tudományos témák szakmai választását feltételezte, amelyek az egyént a lehető legtávolabb helyezik a kurrens politikai és társadalmi témáktól. Egy ilyen helyzetben az individualizmus [értsd: a politikai-társadalmi témáktól való távolmaradás] és a remeteélet volt a legjobb stratégia. [A tartui-moszkvai szemiotikai iskola például] egy életstílusnak és az intellektuális becsületesség maximumának a szimbóluma is volt” – írja az orosz helyzetről Ousmanova (2003: 72). Különösen erős volt a depolitizálásnak és deideologizálásnak ez a diskurzusa, amely alapvetően *a személy és az állam* ellentétén alapult, a hetvenes évektől kezdődő (főleg Lengyelországra, Csehszlovákiára, a Szovjetunióra és Magyarországra kiterjedő) civil mozgalmakban ill. az ún. demokratikus ellenállásban (Kennedy 1994: 14–15). A „[személyes] élet az ideológia ellenében” jegyében a személy erkölcsé, a személyes erkölcsi állásfoglalás vált az ellenállás forrásává, és épp abból a megfontolásból, hogy „túl van az ideológián” (Kennedy 1994: 15, 24). Nem véletlen, hogy Václav Hável „pre-politikai” cselekvésként, „anti-politikus politika”-ként, „a politika szféráján kívüli eső politika”-ként, Konrád György pedig egyenesen „antipolitika”-ként jelölte meg az állammal szembeni civil ellenállás ezen (amúgy nyugati értelemben szintén politizáló) diskurzusát (Skilling 1989: 174-176). Civil társadalom és antipolitika diszkurzív összekapcsolása csak 1989 után vált problematikussá, hiszen

[a]z autonóm erkölcsiségű szubjektum ideálja a civil társadalomról szóló diskurzus egyik legfontosabb része, de egyben a legproblematisabb is. [...] azt feltételezi, hogy az ideológiák olyannyira nyilvánvalóak, hogy az emberek felismerik, ha működésben vannak [...] Míg a kommunista ideológiák tényleg nyilvánvalóak, más diskurzusok ideologikus működése viszont nem az. Annak egyik oka, hogy a civil társadalmat valamiképpen „ideológiákat megelőzőnek” tartják, és úgy vélik, hogy annak támogatói pusztán „értelmes, gondolkodó emberek”, az, hogy a civil társadalom ideológiai működése sokkal inkább hasonlít azokéra a hajlékony, bonyolult és egymásnak is ellentmondó diskurzusokéra, melyek a legtöbb Cultural Studies-vizsgálat tárgyát képezik [object of most cultural studies]. (Kennedy 1994: 25)

Az amerikai Kennedy érvelésében jól kirajzolódik az, ami talán a legnagyobb ütközőpont a politika és ideológia eltérő (kelet-európai és Cultural Studies-féle) értelme között: a Cultural Studies-típusú vizsgálatok jellemzően épp azon a területen „találnak” politikát és ideológiát, mely korábban a régióban a (kelet-európai értelemben vett) politika és ideológia elől való visszahúzódás terepeként konstituálódott. Ilyen terület a magánélet, a „civil” egyének közti különféle interakciók, de a kultúra kutatásának jelentős része is épp ebbe a szférába esik. Ebből a perspektívából nézve nem meglepő az sem, hogy az értelmiségi politikai elkötelezettségének a koncepciója is nehezen volt értelmezhető a posztoszocialista kontextusban. Hiszen

az, hogy a kultúrakutató tudományos vitákban úgy nyilvánít véleményt, hogy közben nyíltan szituálja magát politikailag, nehezen egyeztethető össze a depolitizálás azon diskurzusával, mely jelentős befolyásolt gyakorolt az irodalom és a kultúra kelet-európai kutatásának módjaira is. Avagy, ahogy Bollobás Enikő fogalmaz: „Ez a fajta értelmiségi elköteleződés más [mint amit a kelet-európaiak megszoktak]: sokkal direkter módon visz be politikát az osztályterembe és a kutatásokba, hiszen továbbmegy a megértés problémájánál [it goes beyond true understanding]” (Bollobás 2002: 577).

A Cultural Studies terminusainak és módszereinek kelet-európai (részleges) depolitizálódása ebből a perspektívából nézve érthető folyamat. A tudományos kutatók, kultúrával foglalkozó szakemberek számára sokszor a túlélés egyetlen útja (a szakmai ellehetetlenülésen, a nyílt szembeforduláson és az emigráción kívül persze) volt az, ha igyekeztek a politikailag lehető legsemlegesebb témákra szakosodni. Cserébe a gondolkodás relatíve nagy szabadságát, a szakmai szavahihetőség, becsületesség és hitelesség lehetőségét (relatív nagyfokú megvalósíthatóságát) kapták. Ennek ára azonban az volt, hogy távol kellett tartaniuk magukat a politikai témáktól – azaz épp attól, amit a nyugati politizáló elméletek a kultúra, a kulturális gyakorlatok elemi létmódusaként ismertek fel, és amely módusz kritikai vizsgálatához a *maguk* szakmai hitelét és intellektuális szabadságát kötötték. (A politikai témáktól való távolságtartás ráadásul gyakran épp a mindenkori jelentől mind távolabb álló, régmúltbeli kultúrákra, kulturális gyakorlatokra való szakosodást jelentette – ellentétben a nyugati politizáló elméletek, különösen a Cultural Studies kortárs kulturális gyakorlatokra irányuló érdeklődésével.) A nyugati politizáló elméletek és a kelet-európai antipolitikai diskurzus találkozásakor ennyiben nemcsak kétfajta kultúrafelfogás, hanem életstílusok, a humánértelmiség szerepéről alkotott elképzelések, felhalmozott erkölcsi tőkék és a fennálló hatalom opponálásának, kritikájának kialakult stratégiái is ütköztek.

Hivatkozott szakirodalom

Barchunova, T. V. 2003: “The Selfish Gender, or the Reproduction of Gender Assymetry in Gender Studies”. *Studies in Eastern European Thought* 55 (2003) 3–25.

Batuleva, Tatyana 2001: “French Philosophy and Bulgarian Philosophical Culture”. *Studies in East European Thought* 53 (2001) 21–36.

Bollobás Enikő 2002: “Politics and Epistemology in Post-Cold War American Studies”. *American Quarterly* 54: 4 (Dec 2002) 563–579.

Buckler, Julie A. 2009: “What Comes after ‘Post-Soviet’ in Russian Studies?”. *PMLA*, vol. 124, no. 1 (Jan 2009) 251–263.

Forrester, Sibelan – Zaborowska, Magdalena J. – Gapova, Elena 2004 (eds): *Over the Wall / After the Fall*, Indiana University Press, Bloomington.

- Hawkesworth, Celia 1992 (ed): *Literature and Politics in Eastern Europe*, St. Martin's Press, New York – Macmillan, Basingstoke.
- Hosking, Geoffrey A. – Cushing, George F. (eds) 1989: *Perspectives on Literature and Society in Eastern and Western Europe*, Basingstoke: Macmillan.
- Kelly, Catriona – Shepherd, David 1998 (eds): *Russian Cultural Studies. An Introduction*. University Press, Oxford, 1998.
- Kennedy, Michael D. 1994: *Envisioning Eastern Europe. Postcommunist Cultural Studies*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.
- Konrád György 1984: *Antipolitics. Pushing the State out of our Nightmares*. Harcourt Brace Jovanovich, San Diego. Magyarból fordította Richard E. Allen. Magyarul: *Az autonómia kísértése – Antipolitika*. Codex Rt., Budapest, 1989.
- Miller, Leslie – Petersen, Klaus – Stenberg, Peter – Zaenker, Karl 1993 (eds): *Literature and Politics in Central Europe*, Camden House, Drawer.
- Mineva, Emilia 2001: "On the Reception of Marxism in Bulgaria", *Studies in East European Thought* 53: 1/2. The Reception of European Philosophy in Modern Bulgaria (Jun 2001) 61–74.
- Ousmanova, Almira 2003: "Crossing borders, shifting paradigms: the perspectives of *American Studies / cultural studies in Eastern Europe*", *American Studies International*, Vol. 41 Issue 1–2 (2003), 64–81.
- Ousmanova, Almira 2003b: „On the Ruins of Orthodox Marxism. Gender and Cultural Studies in Eastern Europe”. *Studies in Eastern European Thought* 55: 1 (Mar 2003) 37–50.
- Parthé, Kathleen F. 2004: *Russia's Dangerous Texts. Politics Between the Lines*. Yale University Press, New Haven.
- Pearce Susan C. – Sojka, Eugenia 2000 (eds): *Mosaics of Change. The First Decade of Life in the New Eastern Europe*. Gdańsk [k.n.].
- Skilling, Gordon H. 1989: *Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe*. MacMillan – St. Anthony's College, Oxford.
- Šmejkalová, Jiřina 1994: "Do Czech Women Need Feminism? Perspectives on Feminist Theories and Practices in Czechoslovakia". *Women Studies International Forum* 17 (1994) 277–282.
- Šmejkalová, Jiřina 2001: "Retailing Words and Images: The De-socialization of Czech Cultural Industries". Švob-Đokić 2001. 37–52.
- Šmejkalová, Jiřina 2001b: "Gender as an Analytical Category of Post-Communist Studies". Jähnert et al. 2001. 49–56.
- Totosy de Zepetnek, Steven – Carmen, Andras – Marsovszky, Magdalena 2006 (eds): *The New Central and East European Culture*, Shaker, Aachen.
- Zherebkina, Irina 2003: "On the Performativity of Gender: Gender Studies in Post-Soviet Higher Education". *Studies in East European Thought* 55: 1 (Mar 2003) 63–79.

JENEY ÉVA

Te, mindenható olvasó!*

Az olvasás kognitív felfogása azért megnyugtató, mert alátámasztható azzal a mindennapos tapasztalattal, hogy egy és ugyanazon szöveg mást, akár teljesen mást is jelenthet különböző olvasóknak, sőt még ugyanannak az olvasónak is, ha például életének különböző szakaszaiban veszi újra a kezébe a művet. Az olvasás kognitív felfogása szerint az olvasó ha nem is mindenható, de szabad: tevékeny, a megértést nem elszenved, nem passzívan fogadja be a művet, hisz ő maga teremti a jelentést. Tudására és előzetes tapasztalataira építve (melyeknek jelentős részét előzetes olvasmányai képezik) rakja össze azt. Együttműködik a szöveggel, interakcióba lép vele, hipotéziseket gyárt a szöveg várható folytatását illetően, következtetéseket von le, alkalmi jelentéseket fedez föl, megnézi, hogy érvényesek-e vagy sem, esetleg más – alkalmi – jelentésekkel helyettesíti, ha érvénytelennek ítéli őket, gondolatban problémákat old meg. Az olvasás kognitív felfogása szerint a megértés az olvasó cselekvő és alkotó tevékenysége, amelyben kiemelkedő szerep hárul az olvasó szabadságára. Manapság nagyjából erre az olvasásfogalomra épít a magyarországi iskolákban is alkalmazott nemzetközi *P(rogramme for) I(nternational) S(tudent) A(ssessment)* program, mellyel a tanulói teljesítményt mérik. Ez az olvasásfogalom természetesen nem független az irodalomtudományi-irodalomelméleti gondolkodás fejleményeitől. Az olvasáskutatás sokáig az irodalomtudomány szegény rokona volt, de a 20. század hetvenes-nyolcvanas éveiben felhívta rá a figyelmet a befogadáselmélet (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser) és az olvasás szemiotikája (Michel Charles, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Umberto Eco). Ezek az elméletek – több-kevesebb különbségük ellenére – elsősorban az olvasási tevékenység kognitív dimenzióját részesítették előnyben. (A részesedés, azonosulás, a mű struktúrára adott válasz affektív tartománya kevésbé hozta lázba az irodalomtudományt. Később, például Michel Picard és a Barthes irodalomfogalmának is könyvet¹ szentelő Vincent Jouve az olvasásnak

* Ez az írás az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében 2013. május 21-én megtartott előadásom változata.

¹ Jouve, Vincent, *La littérature selon Barthes*, Minuit, Paris, 1986.

éppen ezt a területét részesítette előnyben, s így vált-válk egyre árnyaltabbá az olvasás fogalma.)

Az irodalomelmélet mégsem tekinthet atyai büszkeséggel ezekre a kedvező fejleményekre. Mert az olvasás kognitív felfogása megnyugtató ugyan, mivel lát-szólag az egyéni olvasatok, az értelmezések sokféleségét és szubjektív jellegét, azaz szabadságát juttatja érvényre, ám ugyanezen okok miatt nyugtalanító is. Mindenekelőtt azért, mert élesen veti fel a kérdést, egyáltalán elgondolható-e elméletileg az olvasó? Hogyan találkozik a gyakorlatban a fogalmi (fenomenológiai) olvasó a tapasztalati (történeti, empirikus) olvasóval? Az olvasás elmélete természeténél, lényegénél fogva általános és elvont, az olvasatok viszont individuálisak és konkrétak. Lehet-e egyensúlyt találni az empiria viszonylagossága és az elmélet becsvágya között? Az olvasó-szerző-mű fogalmi hármásának mibenléte még mindig zavarba ejti az irodalomelméletet, leírásuk pedig sok ellentmondásba és ellenállásba ütközik.

Az írásom címében alkalmazott *mindenható olvasó* jelzős szerkezet mindenható jelzőjét már a bevezetésben a *szabad* állítmánnyal cseréltem föl. Ennek nem csupán az az oka, hogy még a Mindenható sem tesz meg mindent, amire képes volna. Az evangéliumi mindenhatóság fogalmába is bele van építve korlátozás, amelyet a teológiai irodalomban egyrészt *természetesnek*, másrészt *önkéntesnek* mondanak. Aki mindenható, képes bármire – *ami természetével összeegyeztethető*. Azt, ami a természetével ellenkezik, nem teszi meg (például nem hazudik, bűnnel nem kísért-hető meg, nem tagadhatja meg magát stb.). De vannak dolgok, amelyeket képes lenne megtenni anélkül, hogy ellentétbe kerülne saját természetével, s mégsem teszi meg.

Bár a mindenhatóság és a szabadság fogalma éppen a korlátozottság miatt metszi egymást (hiszen a szabadság idegen erőttől való függetlenséget jelent, lehetőséget, képességet valamit tenni vagy nem tenni), a mindenhatóság kevésbé mutatkozik emberinek, mint a szabadság. És úgy látszik, mindkét fogalom esetében az a legizgalmasabb, hol is húzódnak a határai.

Egyszóval a mindenható olvasó az olvasóra összpontosító elméletek egyikében sem tehet meg bármit. Ha mégis, akkor az elméletnek nemigen van több mondani-valója róla, át kell adnia a szót a gyakorlatnak (oktatás, biblioterápia, esettanulmányok). Ezeket az elméleteket – amelyek kétségtelenül nevezhetők fordulópontoknak az irodalomelméleti gondolkodásban – összhangban az imént mondottakkal leginkább az különbözteti meg egymástól, miben jelölik ki az olvasó szabadságának korlátait.

Kamarás István *Az irodalmi mű befogadása*² című tanulmányában azt írja le, hogy hallgatólagosan ugyan, de már az orosz formalizmus feltételezi a minden-

² Kamarás István, *Az irodalmi mű befogadása* (Szociológiai és szociálpszichológiai megközelítés), Pannon Egyetem BTK Antropológiai és Etika Tanszék–Gondolat, Budapest, 2007.

ható olvasót, bár ez az iskola sokkal inkább „a műközpontú megközelítések egyik klasszikusa”. Ugyancsak a mű mindenhatóságának elvére épít az újkritika, a prágai iskola, majd az „érett” strukturalizmus is. A genfi iskola modelljében már megjelenik az olvasó, olyan befogadóként, „aki előtt kinyílik a mű”. A műközpontú értelmezésirány általában vallja ugyan, hogy sok-fajta olvasata lehet egy műnek, de nem számol az egyszemélyes befogadással. Kamarás is Roland Barthes-ot említi az első fecskék között, akik az olvasóra irányították a figyelmet.

„...az írásnak akkor lesz ismét jövője, ha megfordítjuk a mítoszt: az olvasó születésének ára a Szerző halála”³ – fogalmazott Barthes. Valójában ezt kinyilatkoztatást tartják általában a 20. század hatvanas éveitől íródott megannyi irodalomtudományi tanulmány nyitányának, amely a „szerző haláláról” beszélt, s annak „eltávolításával” párhuzamosan természetes módon értékelte föl (pontosabban értékelte újra, hiszen a szerző trónra kerülése előtt volt már előkelő helyzetben) a „passzív és megvetett partnert”, az olvasót, mígnem teljes mértékben felé nem fordult a befogadáseztétika, valamint a *reader-response* elmélet is. Csakhogy Barthes olvasója nem egyéni értelmezést, alkalmazást hoz létre, hanem valamiféle kollektív olvasatot képvisel. Veres András megmondta: ennek az elméletnek nem a befogadó, hanem maga a befogadás áll a középpontjában.⁴ Igaz lehet. Amint az is, hogy amikor Barthes a szerzővel, akár a modern irodalom egy szakaszával, akár az értelmezés pár száz éves tévhitével számol le,⁵ azzal együtt a Kritikust is meggyilkolja, és teret nyit a laikus (naiv) olvasó számára.

Barthes-nál kevesebbszer esik szó egy másik francia szerzőről, akinek elgondolásai kifejezetten befogadóközpontúak: Marcel Proustról. Pedig Proust a 20. század elején, noha olvasótípológiát nem alkotott, olyan szabadságot tulajdonított az olvasónak, amelynek korlátai – a mindenhatóság analógiájára – kizárólag az olvasó „természetének” (élményeinek, egyéni élethelyzetének) korlátai. Proust ilyen irányú elképzelései elsősorban *Journées de lecture* című, Ruskin *Sesame and Lilies* című művének fordításához írt bevezetőjében, illetve a *Le temps retrouvé* oldalain olvashatók. Elsősorban az olvasás beleérző, belevetítő jellegét, az azonulást hangsúlyozta. Leírásában föl sem merül, hogy az olvasót bármi kötelezné a szöveg egyféle, előírászerű vagy kötelező értelmezésére, mivel azt csakis saját helyzetére alkalmazza. Proust a *Le temps retrouvé* oldalain megismétli és példákkal támasztja alá az olvasó szabadságáról mondottakat (például: Prévost abbé nem Manont

³ Barthes, Roland, *A szerző halála*, ford. Babarczy Eszter, in Barthes, Roland, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 50–55.

⁴ Veres András, *Bevezetés az irodalmi művek olvasásába*, Krónika Nova, Budapest, 2001, 76.

⁵ Gács Anna, *Miért nem elég nekünk a könyv. A szerző az értelmezésben, szerzőségkonceptiók a kortárs magyar irodalomban*, Kijarat, Budapest, 2002. 222.

írta le, minden olvasó olyan jegyekkel ruházhatja föl Manon figuráját, amelyeket eszményinek tart).

Az író csak az őszintétlen nyelvi szokás felöltése miatt ír előszavakat és ajánlásokat: „olvasóm”. Valójában *minden olvasó saját magának olvasója, mikor olvas*. Az író műve csupán látszerészeti eszközféle, melyet följánl az olvasónak, hogy fölismerhesse azt, amit enélkül a könyv nélkül talán nem láthatott volna meg önmagában.⁶

Proust olvasója valóban *szabad*, sőt *felsőbbrendű*, tulajdonképpen nem is a könyvet érti meg, kizárólag önmagát a könyvön keresztül – ennyiben öntörvényű. Így az irodalmi művek végtelen számú változatban élnek, valóban úgy látszik, hogy ahány olvasó, annyi mű van (kicsit mint Stanley Fish elméletében a kordában tartó „közösség” fogalmának megalkotása előtt). Még Gustave Lanson⁷ is meghátrált Proust érvei előtt, s végső kétségbeesésében valamiféle statisztikával támogatott viszonyítási pontot, állandót, már-már örök emberit hívott segítségül: „...talán még össze lehetne gyűjteni és osztályozni a szubjektív benyomásokat, s talán kiválna belőlük egy állandó és közös értelmező elem, amelynek magyarázata a mű valamely valóságos tulajdonságában volna, s amely majdnem állandóan majdnem azonos hangulatváltozással járna.”⁸

Lanson elképzeléséhez hasonló lehetett Richards kísérleteinek kiindulópontjai, aki tanítványaival a szerző kilétének felfedése nélkül értelmeztetett verseket, de a szubjektív és egyéni interpretációkat korrigálható és tanítással megváltoztatható téves értelmezéseknek, félreértéseknek vélte. Úgy látszik, hogy minél távolabb van a valóságos hús-vér, empirikus olvasó az értelmezéstől, annál nagyobb biztonságban van az értelmezés szakavatottsága. Ezért talán nem is olyan különös, ha a *mindenható olvasó* aszimmetrikus megfelelőjét az elméletben – az eltávolított, elvont, tökéletes, végső soron a szövegből kikövetkeztetett *mindentudó olvasó* fogalmában látjuk visszaköszönni. Érdemes figyelni arra, ahogyan az elmélet terminológiájában Proust olvasójának felsőbbrendűsége megjelenik! Ő az *eszmei* befogadó, aki nem létezik (hiszen egyetlen konkrét olvasó sem lehet tökéletes, képességei és tudása – tehát nem a természete – korlátozottságának okán), s így nem tolakodik előtérbe, magyaráz nem akadályozza a gondolkodást. Ennek az olvasónak is vannak szép számmal elődei: Dr. Johnson *átlagolvasója*, Dryden olvasói közül a *legHITELESEBB* névre hallgató, Coleridge olvasója, aki szinte a szerző bőrébe bújik vagy Frye-nak a kultúrtörténetet át- és megélt olvasója. Az elődök

⁶ Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris, 1989, 489–490. (Kiemelés tőlem – J. É.)

⁷ Proust és Lanson nézeteihez lásd: Compagnon, Antoine, A játékból kirekesztett olvasás, in *Az elmélet démona*, ford. Jeney Éva, Kalligram, Pozsony, 160–165.

⁸ Lanson, Gustave, *Méthodes de l'histoire littéraire*, Les Belles Lettres, Paris, 1925, 42.

tulajdonságai végül Michael Riffaterre *szuperolvasójában* mintegy össze is adódnak. A mű a maga teljességében egyetlen valóságos, konkrét, empirikus befogadó olvasatában sem tárulhat fel, az összes eddigi és lehetséges olvasatainak statisztikai átlaga az úgynevezett *archilecteur* olvasata. Rokonságban vannak ezzel a felfogással Umberto Eco *minta-*, Wolfgang Iser *implicit*, Paul Ricoeur *implikált*, Jonathan Culler *avatott* olvasó kategóriái, sőt Stanley Fish olvasói *közössége* is. (Az *implicit*, *implikált* és a *közösségi* kétségkívül demokratizálódási tendenciára utal.) Wellek és Warren annak idején, 1948-ban többek között azt állapította meg, hogy a mű nem más, mint *normák* struktúrája. Ez a normastruktúra azonosnak látszik valamely ideális olvasattal, amelynek létjogosultságát egyértelműen vitatják a dekonstruktivista irányzatok, de a narratológiai kutatásokban is több kérdés merül föl az *implicit* olvasó valaha Wayne C. Booth által bevezetett fogalma kapcsán (*implied author*), amelyet a műben *implikált* normarendszerből lehet kikövetkeztetni. Így nem a fogalom elemzési és interpretációs hozadéka, fordulópontként kijelölhető mivolta vitatható.

Az Iser-féle elképzelésben például az *implicit* olvasó a mű szövegében benne lévő *modell* vagy *funkció*, *szövegstruktúra*, az üres vagy üresen hagyott helyek kitöltésében a tényleges olvasó idegenvezetője:

...ténylegesen előidézi, hogy a szöveg feltárja összefüggéseinek potenciális sokrétűségét. Ezeket az összefüggéseket az olvasó elméje hozza létre, miközben a szöveg nyersanyagát feldolgozza, de mégsem azonosak a szöveggel, mivel ez utóbbi csupán mondatokból, kijelentésekből, információkból stb. áll (...) Ez a kölcsönhatás nyilvánvalóan nem magában a szövegben valósul meg, hanem csak az olvasás folyamata révén jöhet létre. (...) Ez a folyamat megfogalmaz valamit, ami a szövegben nincs megfogalmazva, mégis annak „szándékát” képviseli.⁹

Ettől az *implicit* olvasótól kicsit különbözik Umberto Eco *mintaolvasója*. Mindenekelőtt abban, hogy elsőre valóságos (empirikus) olvasónak (azaz szubjektumnak?) látszik.

De mielőtt továbbmennék, álljunk meg – egy terminológiára. Eco *The Limits of Interpretation*¹⁰ című tanulmánykötetében foglalkozik többek között a magyarra *eszményiként* fordított *mintaolvasó* kérdésével, például amikor az értelmezés két szintjét megkülönbözteti úgy, hogy *szemantikai* és *kritikai* – *kritikus* interpretációról beszél (54). Bernáth András hívja fel a figyelmet arra, hogy „az angol »critical reading« fordítható *kritikai*, de *kritikus* olvasatnak is, míg a »critical reader« magyar megfelelője (...) inkább a *kritikus olvasó* (...), amely jobban kifejezi azt is, hogy

⁹ Eco, Umberto, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. Gy. Horváth László–Schéry András, Európa, Budapest, 2002, 27.

¹⁰ Indiana University Press, Bloomington, 1990.

itt a *naiv* ellentétéről van szó”. Az eszményi olvasót illetően pedig arra, hogy „Eco angolul a »*model reader*« terminust használja, amely támaszkodik Joyce »*ideal reader*« fogalmára is. Az »eszményi olvasó« Ádám Péter fordítása Eco eredeti, olasz nyelvű tanulmánya nyomán”.¹¹

Mármost Eco olaszul a *lettore modello* kifejezéssel él. Ádám Péter tehát a joyce-i fogalmat hangsúlyozza és helyezi előtérbe a magyar fordításban. Tehát Eco magyarul Joyce hangján beszél.

Ne legyen eszményi, legyen csak modell. De mit tud a *mint*aolvasó?

A szemantikai értelmezés során az olvasó egy bizonyos jelentést tulajdonít a szövegnek, ezért ezt *szemiózis*nak, illetve *szemiózis-jellegű* értelmezésnek is nevezhetjük. A kritikai (vagy kritikus) értelmezés ezzel szemben már egy metanyelvi megközelítés, amelyet *szemiotikus* értelmezésnek is nevezhetünk. Ez utóbbi célja, hogy leírja és megmagyarázza azokat a formai okokat, amelyekkel egy bizonyos szöveg egy bizonyos reakciót vált ki, és így tulajdonképpen az esztétikai elemzés egy fajtája. (...) Eco szerint minden szöveg létrehozza a maga eszményi olvasóját, de sok szöveg két eszményi olvasó létrehozására törekszik: „Az első szinten a *naiv* olvasó feladata, hogy szemantikailag megértse, mit mond a szöveg; míg a második szinten a *kritikus* olvasó feladata, hogy értékelje azt a módot, ahogyan a szöveg ezt teszi.”¹²

Ezek szerint a kritikus olvasó másként gondolkodik az olvasottakon, sőt a szöveg megalkotottságáról, hatásáról stb. is van mondanivalója. Tudatos olvasó. Olyan, mintha a naiv olvasó olvasná másodjára, részletesebben, alaposabban ugyanazt a művet, és így válna kritikus olvasóvá. Akár úgy is, hogy „az első, naiv olvasatot annyira meghaladhatja, hogy felülbírálja és elveti azt, miután azzal akár teljesen ellentétes konklúzióra jutott.” Tehát lassan, de biztosan iskolázódik korszerűre. Ezek a szövegek azonban Eco szerint egy olyan másik eszményi olvasót is létre akarnak hozni, aki a második, kritikus olvasás során képes arra, hogy élvezze azt a briliáns narratív stratégiát, amely létrehozta az első, naiv olvasót: „A szöveg, miközben lépésről lépésre félrevezeti a naiv olvasót, sok olyan jelet is biztosít a számára, amellyel elkerülhetné, hogy a szöveg csapdájába essen. Ezek a jelek természetesen csak a második olvasás során érhetők tetten.”¹³

Ő az az eszményi típusolvasó, „akinek az együttműködésére a szöveg nem csupán eleve számít, de igyekszik azt meg is teremteni”,¹⁴ aki nem csupán együtt-

¹¹ Bernáth András, *A Hamlet és az eszményi olvasó: az interpretáció határai és korlátjai*, lásd: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TtJTM-xr4FMJ:jagona.k.com/wp-content/uploads/2009/05/bernath-a-hamlet-es-az-eszmenyi-olvaso-2009.doc+&cd=1&hl=hu&ct=clnk&gl=hu&client=safari> Letöltve: 2014. március 4.

¹² Eco, Umberto, i. m. 55. Bernáth András fordítása.

¹³ Eco, Umberto, i. m. 55. Bernáth András fordítása.

¹⁴ Eco, i. m., 16.

működik a szöveggel, hanem egyenesen vele egyidejűleg jön létre, ő a szöveg értelmezésének mozgatórugója. Persze a mintaszerző utasításainak megfelelően viselkedik. Ám míg a mintaolvasó – ha jól értem – olyan empirikus olvasó, aki dönthet arról, mintaolvasóvá válik-e vagy sem, a mintaszerzőnek nem sok köze van az empirikus szerzőhöz. Nem azonos sem a biográfiai szerzővel, sem feltétlenül az elbeszélővel. Talán leginkább az egyéni stílussal azonosítható. Nincs neme, de van *hangja*: „A mintaszerző másfelől az a hang, amely kedvesen – máskor dörgedelmesen vagy csúfondárosan – beszél hozzánk, s maga mellé akar állítani bennünket. Ez a hang egy elbeszélői stratégiában nyilvánul meg, utasítások sorozatában, amelyeket fokozatosan kaptunk meg, és amelyeket követnünk kell, ha úgy döntünk, hogy mintaolvasók leszünk.”

Eco a következőképpen foglalja össze könyve első fejezetét: „Így hát én, egy test, nem és bármiféle múlt nélküli hang ... felkérem önöket, nyájas olvasóim: legyenek játszótársaim...” A mese kapcsán pedig így fogalmaz: „Ha egy szöveg azzal kezdődik, hogy »Hol volt, hol nem volt«, az felér egy jelzéssel, amely máris lehetővé teszi, hogy kiválassza a maga mintaolvasóját: egy gyereket, vagy legalábbis olyasvalakit, ki kész elfogadni, hogy a történet túlmegy a józan észen és az ésszerűségen.”¹⁵

Eco esetében tehát a mintaszerző a *szövegstruktúra*: a szöveg stílusát és elbeszélő stratégiáját jelenti. A mintaolvasó több is, kevesebb is, mint az Iser-féle implicit olvasó, mert az, hogy a szöveggel együtt keletkezik, azt is jelenti, szabadságát is a szöveg korlátozza. Magyarán ebben a képletben valójában az empirikus olvasók a mindenhatók, hiszen „*sokféleképpen olvashatnak, nincs törvény, ami megszabná nekik, hogyan olvassanak, így hát a szövegeket gyakran mintegy tárolóként használják saját érzelmeik számára*”.¹⁶ Empirikus olvasó pedig lehet bárki. Persze jó volna megtudni, hogyan! Többek között az oktatást és a biblioterápiát sokban segítené. Csakhogy a szövegeket érzelmi tárolóként használó olvasók mindenhatóságáról ennél többet nem tudunk meg az elméletből. Hiszen a mindenható olvasók mindenhatóságának csak a nyelvi konvenció és a józan ész szab határt,¹⁷ erre a korlátozásra irodalmár nem vállalkozhat, mert ellenkezne a természetével.

¹⁵ Eco, *i. m.*, 16.

¹⁶ Eco, *i. m.*, 16.

¹⁷ Manguel, Alberto, *Az olvasás története*, ford. Széky János, Park, Budapest, 2001, 191.

KAPPANYOS ANDRÁS

Egy vidám tudomány

Avagy: mindenkinek a maga tejszínhabja

There's a crack – a crack in everything
That's where the light gets in
(Leonard Cohen)

Az a hipotézisem, hogy a fordítástudomány – legalábbis egy bizonyos ága, művelési módja – szükségszerűen vidám tudomány. Magam is találkoztam már persze olyan terápiás hatású fordítástudományi munkákkal, amelyek könnyedén megoldották volna a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* ifjú hősének életproblémáját (ejaculatio praecox), vagy ugyanilyen eredményesen bevethetők lettek volna az *Insomnia* című filmben, de nem ezekről beszélek. Absztrakt, izolált nyelvi jelenségek fordíthatóságát is érdemes és fontos persze megtárgyalni, de ez egyfajta algebrai rutin, csak az igazán elkötelezetteket hozza izgalomba. A praxissal való kapcsolatban válik mindez vidámmá, derűs revelációk forrásává.

Annak idején az egyetemen a magyar szakos leíró és általános nyelvészeti előadások csaknem teljesen kioltották a nyelvészeti libidómat: vagy százszor megállapítottuk, hogy „a hajó üldözése eredménytelen”, és ne is említsük a „sajátos jelentéstartalmú mellékmondatok” rémisztő dogmáit. Szerencsére közben az angol szakon Nádasdy ment, olyan kérdésekkel, hogy miért nem működik sértésként az a mondat, hogy „I hereby insult you”, vagy hogy mi is a bajunk ezzel az írásmóddal: „szkercó”. Talán ennyiből már látható is, hogy mire gondolok. Persze, a példák elvezethetnének egészen addig, hogy maga a nyelvészet is vidám tudomány (lehetne): az egyetemista képzeletben a *Benczédy-Fábián-Rácz-Velcsovne* a Spanyol Armada lomha zászlóshajója, amelyet fürge, új építésű Nádasdy-Drake-egypercesek ágyúznak.

A vidámság árnyékát (inkább fénykörét?) most nem terjesztjük ki ennyire, bár a következőkben remélhetőleg kiderül, hogy volna értelme. Nézzük meg a kérdést a vidámság felől. Bergson azt mondja, a nevetés legjellemzőbb forrása az életfolyamatokban lelepleződő gépiesség. Ha valaki séta közben nekimegy egy lámpa-

oszlopnak, az akárhanyadszorra is mulatságos: a járás gépiességét megakasztja a váratlan oszlop, ezzel leleplezi a diszfunkcionalitást, az élmény revelációt tartalmaz (legközelebb kerüljük el ezt), így evolúciós előnye is van, agyalapi mirigyünk kiutal egy kupica endorfint. Mármost, ha a balesetet vak ember szenved el, akkor nyilván nincs reveláció, nincs endorfin. Ha az áldozat véres fejjel elterül, akkor van ugyan reveláció, de felülírja a fontosabb érdek, az altruizmus: nem jár jutalom. Ha mi magunk megyünk neki az oszlopnak, az *mixed blessing*: az előnyök és a hátrányok aránya dönt (mennyire fáj, hányan látták, mennyire röhögnek, van-e köztük ismerős, készült-e felvétel és megy-e a YouTube-ra stb.)

Persze szívesebben nevetünk az oszlopnak menésnél jóval bonyolultabb dolgokon. Például amikor egy vígjátékban útjára indul egy félreértés, és ugyanazokat a mondatokat a szereplők egy része merőben ártatlan, míg másik része frivol vagy bizarr kontextusban érzékeli. Itt épp az a humorforrás, hogy a néző mindkét kontextusnak folyamatosan tudatában van. Ez is nyilvánvaló diszfunkció, automatizmusok lepleződnek le (nevezetesen az a feltételezés, hogy mondatainkat úgy értik, ahogyan mi szánjuk őket), reveláció keletkezik, endorfin érkezik. Ezt a verziót Bergson *sorok átfedésének* nevezi. Ilyesmi rendszerint csak nyelvi működéseknél keletkezik, tehát fordítási problémát képez, miközben az oszlopnak menés komikus hatása meglehetősen univerzális.

A szimpla burleszk és a szofisztikált társalgási színjáték között félúton áll Vitéz László: a gyerekek boldogan visítanak, hogy „vigyázz, ott van mögötted!” Feszültséget kelt, hogy látják, László nem tudja, pedig ők tudják (a kisebbek is sejtik), hogy ha maga László nem is, Henrik bácsi pontosan tudja. Vagyis a gyerekek itt is kétféle, interferáló kontextust érzékelnek, kétféle kompetenciát (a bábosét és a bábúét), kétféle fikciós szintet – és akkor még nem is beszéltünk arról, hogy László esetleg csak úgy tesz, mintha nem tudná... Itt is nyilvánvaló a lelepleződő diszfunkció.

Rátérve a fordításokra, a nevetés lehetősége több szinten is megnyílik. Először is maga a fordítási folyamat is jelentős részben automatizmus, egyszerű átkódolás, amelynek a gyanútlan séta az analógiája. A nyelv azonban tele van váratlan lámpaoszlopokkal: a gépi fordítás, amióta csak megnyílt a technikai lehetősége, kimeríthetetlen humorforrás. Ahogy a szoftverek egyre finomabbá válnak, egyre szubtilisebbek a tévedéseik is: voltaképpen a burleszktől haladnak a kifinomult társalgási színjáték felé. Idézzük fel egy örök klasszikus, a *Yamada DVD játékos* (egy géppel fordított használati utasítás) egyik gyöngyszemét: „Ha szennyezett a lemez arca, akkor a sósavas oldattal törölje, majd vakolja.” Ebben nyilvánvalóan az a nagyszerű, hogy a beszélőnek fogalma sincs, mennyire vicceset mondott, mennyire látványosan ment neki a lámpaoszlopnak, milyen kielégítő volt a fémes döndülés. Örömről, felszabadultságunk fő forrása, hogy a csúfság nem velünk esett meg. Összemértük magyar nyelvi kompetenciánkat egy szegény, naiv, névtelen, koreai irodistaéval, és megalázó vereséget mértünk rá: olyan nyilvánvalóan kerekedtünk fölébe, hogy valóságos nyelvi hőrosszá váltunk egy pillanatra.

Érdekes, hogy Bergson mennyire nem foglalkozik ezzel a méricskélés-aspektussal, noha jelentős szerepe van a nevetésben. Olyan, antropológiailag kódolt, levetkőzhetetlen tulajdonságról van szó, amivel jobb társaságban nem illik büszkélkedni. Azáltal, hogy másvalaki ment az oszlopnak, egy pillanatra fölébe kerekedünk a csípésrendben, egy pillanatra alfának érezhetjük magunkat, és ez örömmel tölt el: jön az endorfin-fröccs. És most a téma megkívánja, a műfaj pedig megengedi, hogy tegyünk egy kis konyhaantropológiai kitérőt.

Mai szemmel meglepő, hogy az antik férfi-szépségeszményt megragadó szobrokon, vázarajzokon, reliefeken milyen szerénynek, szinte jelentéktelenül aprónak ábrázolják a legfőbb méricskélnivalót. Az ifjúsági eszményre (Apollón) ez különösen igaz, de az érett férfire (Héraklész) csaknem ugyanannyira, főleg egyéb testarányaival összemérve. A gigászi fallosz a groteszk kategóriájába került. Priaposz a klasszikus korban már nem igazi termékenységistén (vagy ha mégis, akkor csak vicces-ironikus, illetve titkos-babonás kontextusban), inkább csúf törpe, aki jellemzően kerteket őriz, és az illetéktelen behatolókat megbünteti (képzeltetjük, hogyan). „Mai szemmel”, mondtam, hiszen minderre a szteroidok, szilikon-implantátumok, izomtömeg-növelők, radikális testmódosítások és testtudat-zavarok korából tekintünk. Nemcsak azt kell irigyelnünk az elődöktől, hogy nem kellett a hideg vízre hivatkozniuk, hanem azt is, hogy nem voltak kitéve a szublimációk és kompenzációk mai áradatának: a löfegyver-bolondériának, a túl nagy és túl erős autóknak, a nagyvárosi agresszióknak, az irracionális méretű vagyonoknak, a felfoghatatlan hatalomkoncentrációknak.

Na jól van, vissza a fordításhoz.

A fordítástudományban tehát első fokon az a vicces, hogy másvalaki ügyetlenségét nézzük. A sikertelenség kódolva van a konstrukcióban: a fordítás mindig silányabb és mulandóbb az eredetnél. (Persze, világos, hogy a *Micimackó* számtalan hibájával együtt is jobb könyv, mint a *Winnie-the-Pooh*, erről írtam máshol, de ez nem is fordítás, hanem adaptáció.) A fordító tökéletességre törekszik egy olyan pályán, ahol a tökéletesség nem definiálható: ez kétségtől komikus. Ha konkrétan rajta is kapjuk valamilyen tévedésen, akkor még a méricskélős endorfin-jutalom is belép: nyilvánvalóan jobbak vagyunk nála, pedig a szerencsétlen mennyit robotolt; felsőbbrendűség-érzésünk voltaképpen a fordító egész lényét maga alá gyűri, szolgálunk lesz a másvilágon: ez aztán a vidám dolog. Például a leiterjakab blog teljes egészében ennek az élménynek szenteli létét, és bizonyos, hogy a poénkodáson felül jótékony hatása is van: például kigyomlálja a sorozat-szinkronok idegesítő, visszatérő borzalmait.

Amikor kész lett az új *Ulysses*, jó pár interjút adtunk, és az egyik okozott egy furcsa kis súrlódást a csoporton belül. A lejegyzés szerint a következő hangzott el:

Kérdező: Gula Marianna írja, hogy a lefordíthatatlannak tartott Ulysses-nél a fordító a folyamatos kudarcélménnyel dacol.

Szolláth Dávid: Nekem ez máshogy működött, nem siker vagy kudarc relációjában merült föl a fordítás, hanem ez a leginkább örömelvű munka a pályámon. Legtöbbet ezzel a szöveggel szórakoztam, a szórakozás minden értelmében.

Az összezőrdüléshez az is hozzájárult, hogy egy tördelési hiba következtében először úgy nézett ki, mintha a felvezető mondatot is az interjúalany mondaná, mintegy trambulinnak használva társa tévesnek vélt megjegyzését. (Lám, ez már önmagában is látványos-vicces ügyetlenkedés.) A másik összetevő, hogy elsikkadt: Mariann ezt eredetileg Fritz Senntől, közös mesterünktől, a Joyce-kutatás doyen-jétől idézte. De a lényeg az, hogy a „folyamatos kudarcélmény” és az „örömelvű munka” ellentéte csak látszólagos. A parlamentben látható egy makett-parlament, amely mintegy kétmillió gyufaszázból készült (az egész *Ulysses*ben nincs ennyi betű.) Amikor Papp János miskolci grafikus a hatvanas években, többéves munkával elkészítette, mintegy kétmilliószor élhette át annak kudarcát, hogy munkája *különbözik* az eredetitől. A legkisebb részlet, amit reprezentálhatott, gyufaszál 125-szörös megfelelője, az eredetiben bő öt és félméteres hasáb lehetett: az ennél kisebb részletek elvesztek, mivel ennek a leképezésnek ez a felbontása. Ennek ellenére nyilván mindvégig élvezte a munkát, és különösen azokat a pillanatokat, amikor valamilyen ügyes trükkel meghaladta a korlátokat. Vagyis, visszaevickélve a másik allegóriába, nemcsak azt lehet élvezni, hogy más nekimegy a lámpaoszlopnak, hanem azt is, amikor mi magunk elkerüljük ezt egy virtuóz flikflakkal.

Vannak olyan emberi tevékenységek, ahol a tökéletesség pontosan definiálható. Nem lehet jobban kirakni egy 5000 darabos puzzle-t, mint teljesen, és nem lehet jobban felmászni a Csomolungmára, mint teljesen. Mindkettő megismételhető, de a teljesítményhajhászás innentől kezdve csak hendikepek (nehezítés, időkorlát) bevezetésével tartható fenn, és ez már nem olyan izgalmas. Vannak azután olyan tevékenységek, ahol a teljes végrehajtás értelmezhető és számon kérhető, de ismétlésre és összemérésre nincs lehetőség: meglehetősen értelmetlen például olyasmit állítani, hogy „ezt a regényt jobban is meg lehetett volna írni”. Az a jobb regény egy másik regény volna: másik hegy, másik puzzle.

A fordítás (akárcsak a gyufaszálmakett) nyilvánvalóan megismételhető és összemérhető teljesítmény, ugyanakkor soha nem mondhatjuk azt, hogy ezt a művet nem lehet jobban lefordítani. A legtöbb, amit megcélozhatunk (és az *Ulysses*szel meg is céloztunk), hogy az adott pillanatban, az adott (általunk meghatározott) szempontok szerint legyen a legjobb. De akadhatnak más, hasonlóan súlyos szempontok is, az idő pedig mindent szétzilál: változik a nyelvi közeg, változik az eredeti mű kulturális pozíciója, és változik a fordítói szakma értékrendje. A fordítás tehát nemcsak az eredetivel való egyenértékűséget nem érheti el

soha, hanem saját sztenderdjét sem: bármikor felmerülhet egy jobb megoldás, lebukhat egy nevetséges tévedés. Az a tudástípus, amelyet egy fordítás képvisel, legjobban dinamikus online formában érvényesülne, folyamatos javítgatással, naprakész karbantartással, hogy folyamatosan elmondhassuk, e pillanatban ez a legjobb. Csakhogy a műfordítás intézménye nem erre jött létre, hanem arra, hogy a világirodalmi rangra vergődött idegen nyelvű műveket az anyanyelvünkön szerkezetileg hüen, ugyanakkor élményszerűen reprezentálja vagy rekonstruálja (e kettő különbségébe most ne menjünk bele).

A fordításba ilyen módon be van építve a folyamatos kudarc, azaz a folyamatos, kikényszerített kompromisszum. Ettől azonban senki sem (Fritz Senn sem) szomorú: az örömforrás nem az, hogy épp olyan lett, amilyennek szeretnénk, hanem hogy az összes nehézség és korlát ellenére működik. Talán felesleges is megjegyezni, hogy az élet legtöbb, említésre érdemes dolgával éppen ez a helyzet. Ez persze nem jelenti azt, hogy a kudarcokat és megalkuvásokat bagatellizálni lehetne. Ha egy fordító *Oroszlánkirálynak* fordítja a *Kings of Leont*, az még nem a világvége, de ha ezt a tévedést nem látja be, ha azt mondja, hogy ez mindegy, azzal nem pusztán a kudarcot tagadja, hanem a fordítás tétjét. Ha nem lehet veszíteni, akkor nyerni sem lehet: akkor a fordításban valóban nincs öröm és siker, jöjjenek a gépek.

Ez egyebek mellett azért is kár volna, mert a legviccesebb tévedéseket nem gépek, hanem emberek produkálják. Ha az életben lepleződik le a gépiesség, az valóban viccesebb, mint amikor gépek viselkednek emberi álcában, önnön természetüknek megfelelően. Emberi alkotás például maga Leiter Jakab (leiterjakab) is, aki (amely) köznevesülve a félrefordítások kollokvialis címkéje lett. Ágai Adolf, a magyar vicclapkultúra atyja hozta létre, állítólag szándékolt viccként, de ez csak gazdagítja a történetet: ma is tapasztalunk olyasmit, hogy egy közröhejbe fúló nyilvános szereplésről utólag azt mondják, paródiának szánták. (Lásd még: Agresszív Kismalac eltaknyol a kerékpárjával. Az állatok a segítségére sietnek. „Nem esett bajod?” Mire ő: „Kuss, így szoktam leszállni.” Igen, igen, a vicc szólhatna úgy is, hogy nekimegy a lámpaoszlopnak.)

Szintén emberi mű korunk leghíresebb félrefordítása, azaz leiterjakabja is, habár pontos eredete, első előfordulása homályba vész. Az anekdotikus változatban a forrásnyelvi beszélő a híres jedi köszöntést idézte: „May the force be with you”, azaz magyarul „Az erő legyen veled”, a tolmács pedig csupán egyetlen fonéma egyetlen megkülönböztető jegyét vétette el, ezt értvén: „May the fourth – be with you”, azaz nagyjából „Május negyedikén találkozunk”. A viccet dokumentálhatóan szándékosan használták fel Margaret Thatcher kampányában 1979-ben, azután 2005-ben, a német TV Total adásában (állítólag) véletlenül is megesett, amikor Georges Lucas mondatát fordította így a tolmács: „Am 4. Mai sind wir bei Ihnen.” Mindenesetre május 4. a hivatalos nemzetközi Star Wars nap. De ha valaki azt

gondolná, hogy ezek kiemelkedő karrierek egy-egy óvatlan félrefordítás számára, annak hadd ajánljam figyelmébe Mózes szarvait (Ex 34, 29).

Tekintsünk most minderre Bergson szemüvegén át. A „may the fourth” történetnek egyrészt azért örülünk, mert a tolmács annak rendje-módja szerint oszlopnak ment: a gépies automatizmus lelepleződött. Másrészt azért örülünk, mert mi tudjuk a jó megoldást, vagyis a csípésrendben kaptunk egy alfa-pontot. A félreértésből keletkező viccet azonban nem tudjuk lefordítani oly módon, hogy ez az angolul nem tudó olvasó számára élményszerűen nyilatkozzék meg: ezt elvileg veszteségként, kudarként kellene megélnünk. De az a helyzet, hogy számunkra (az angolul tudók számára) éppen ebben a lefordíthatatlan alakzatban nyilatkozik meg gyönyörűen a nyelv egyértelműségébe vetett naiv (gépies) hitet megingató ütközés. A leggazdagabb revelációkat – s velük a legjobb vicceket – gyakran épp a teljesen lefordíthatatlan paronomáziák hordozzák. Következésképp a fordítási hibán is, a jó megoldáson is, és a teljes megoldhatatlanságon is nyerünk – azaz nevetünk.

Vizsgáljunk meg három, szinte véletlenszerűen kiválasztott nyelvi eseményt, három fordíthatatlan helyet. (A három első, ami eszembe jutott, és még sehol sem írtam meg.) Egyik sem irodalmi, mindhárom megtörtént: az első valószínűleg, a második bizonyosan spontánul; a harmadik alighanem kimódoltan, de ez nem változtat a lényegen. Mindegyik hiteles, az elsőt történetesen Fritz Senn mesélte, a másik kettő saját gyűjtés.

1. Írek sétálnak a temetőben, meglátnak egy sírásót. Egyikük megjegyzi: „The last man to let you down”.
2. Két magyar irodalomtörténész esti bambulása egy konferencián, Észtországban. Az egyik elkap egy röpködő rovar. A másik megkérdezi: „Moly?” Mire az első, mutatva tenyerén a hullát: „Tvoj”.
3. Magyarok-angolok vegyesen, Budapesten, egy fogadáson. A büfé egyik legnagyobb slágere az apró fasírtgolyó. Egy angol lefordítja a finomság nevét: „The tree cried”.

Az első példában – amely alighanem a legjobb vicc a három közül – egy bonyolult, angol nyelvű paronomáziát látunk, amely két kollokvialis kifejezés összekapcsolásán alapul. A „let down” szókapcsolat azt jelenti, 'cserben hagyni, elhagyni valakit', illetve 'csalódást okozni neki'. Szó szerinti (vagy inkább konkrét) jelentése: fizikai értelemben 'leengedni, lebocsátani valamit'. A „last man” szó szerint az 'utolsó ember', de gyakran használják abban a kollokvialis értelemben, hogy 'ő lenne az utolsó, aki (valamit megtenne)', azaz a szóban forgó cselekedet rendkívül valószínűtlen. Hozzájárul még a kétértelműséghez a „you” névmás kettős használata, konkrét második személyű deixisként és az általános alany ('az ember') kijelöléseként. Vagyis a kimondott mondatnak két párhuzamos, egymást nem kizáró, és a szituációhoz egyaránt (de különböző módon) illeszkedő, furcsán interferáló

értelme van. Műfordításban az egyik így hangzana: „benne aztán aligha csalódik az ember”, a másik pedig így: „ő lesz az utolsó személy, aki majd lebocsát.” Az alakzatot az teszi különösen látványossá, hogy nem tartalmaz semmiféle fonetikai trükköt (mint a *force-fourth* megcsúszás), sőt a szavak szintjén még poliszémiáról sem beszélhetünk, az csak a kifejezések szintjén lép működésbe.

Az alakzat közvetlen fordíthatatlansága nyilvánvaló, noha természetesen nem lehet kizárni, hogy valamilyen nyelven létrehozható az analógiája. Távolabbi kultúrákban persze már olyan tényezők is színezhetik a kérdést, mint hogy nem lefelé temetkeznek, vagy egyszerűen elfogadhatatlannak találják ezzel kapcsolatban a nyelvi frivolitást stb., egyszóval valószínű, hogy bizonyos kulturális távolságon túl az egész nem is éri meg a fáradságot. Tehát gyakorlati szempontból bátran nevezhetjük az alakzatot univerzálisan fordíthatatlannak, s ez a jelző valami gyémántszerű integritással ruházza fel tudatunkban a spontán képződményt. Egy kérdés azonban még hátra van: mi a jelentősége annak, hogy ez egy ír ember szájából hangzik el, hogy az ír észjárás és nyelvhasználat jellegzetes példaként mesélődik tovább?

Evidens, hogy az íreknek éppúgy anyanyelve az angol, mint az angoloknak, de mindeközben a hódító, az elnyomó rájuk kényszerített nyelve is, vagyis a kulturális ellenállás, a szubverzió eminens terepe. Az írek előtt nem szent az angol nyelv, nemigen lehet elképzelni egy angolul beszélő ír Grétsy Lászlót vagy Lőrincze Lajost, és a Kazinczy-verseny írországi megfelelőjét nyilvánvalóan nem angolul, hanem írül tartják. Magyarországon az elnyomó hatalommal való szembenállás kulturális közege hagyományosan a magyar nyelv, ezért a nyelv minőségi használatához, integritásának, „tisztaságának” megőrzéséhez morális képzetek fűződnek. Annak idején a nyelvtankönyvünkben (címe természetesen *Édes anyanyelvünk*) külön feladatsor igyekezett leszoktatni az *eszcáig* és a *sparhelt* szavak használatáról, amelyekkel őszintén szólva ott találkoztam először.

Írországból a politikai különállást és ellenállást támogató kulturális-ideológiai identitásképző funkció nem a nyelvre, hanem elsősorban a katolikus vallásra hártult. Ennek máig megvannak a maga (gyakran véres-puskaporos) következményei, de a mérleg másik serpenyőjében a nyelvvel kialakított speciális viszonyuk azt eredményezte, hogy az írek a 20. század során népességükhöz és világpolitikai súlyukhoz képest egyedülálló mennyiségű világirodalmi rangra jutott teljesítményt hoztak létre. Ennek a speciális viszonynak a része az is, hogy sokan közülük a hétköznapiakban is kívülről, kissé csúfondárosan, inkább lenéző-megbocsátó, mintsem fennkölt-átszellemült szeretettel tekintenek az angol nyelvre, és minden lehetőséget kihasználnak az automatizmusok megakasztására, leleplezésére. Az pedig a mai angol nyelv sajátos, konglomerátum-szerű alkataból ered, hogy erre bőségesen adódik is lehetőségük: erre láttunk egy látványos példát.

A második helyzetgyakorlatban az történik, hogy a magyarul folyó társalgást az egyik részvevő váratlanul oroszra váltja. Míg az ír példában a közlésfolyamat

két jól olajozott sínen siklott párhuzamosan, ebben a szituációban hirtelen vakvágányra fut, és fálnak meg. Váltóként a magyar *moly* főnév és az orosz *moj* egyes szám első személyű birtokos névmás homofóniája szolgál. A „Moly?” kérdés elhangzásával létrejön a formális lehetőség, hogy a dialógus akár magyarul, akár oroszul folytatódjék. A magyar folytatás (például „Aha”) semmiféle érdekességet nem tartogat. Az sem lenne különösebben izgalmas, hogyha a válaszoló partner metanyelvi formában reflektálna a megnyíló lehetőségre („Ezt most oroszul vagy magyarul mondtad?”). A legtömörebb, leginkább lámpaoszlop-szerű, legrevelatívabb megoldás közvetlenül oroszra váltani a kódot, egy gesztussal kísért orosz birtokos névmással, amely nagyjából azt fejezi ki: „Ha már kérdezed, természetesen tiéd lehet (a döglött rovar)”. A kódváltással természetesen szituációváltás is együtt jár: a válaszoló úgy tesz, mintha a kérdező elkérte volna tőle (oroszul) a döglött rovar. Ez a létrehozott beszédsszituáció a maga valószínűtlenségével önmagában is komikus, miközben azért egyáltalán nem lehetetlen (elkérhette például horgászcsalinak, vagy rovarfajta érdeklődésből).

Ha ez a szituáció egy magyar regényben bukkanna fel (még megtörténhet), akkor az angol fordító kénytelen lenne a lábjegyzetelés végső megoldásához (Endlösung) folyamodni. Nála nehezebb helyzetbe talán csak az orosz fordító kerülne. Nem lehetetlen persze, hogy a magyar–oroszon kívül akad még olyan nyelvpár, amelyek egyikén az egyes szám első személyű birtokos névmás ugyanúgy hangzik, mint másikán az idegesítő éjjeli rovar neve. Gyanítható azonban, hogy a szituáció mondjuk szamojéd–melanéziai viszonylatban kevésbé lenne vicces. Az eredeti kontextushoz hozzátartozik ugyanis, hogy itt két magyar értelmiségi beszélget egy szovjet utódállamban. Mindketten a Kádár-rendszerben jártak iskolába, tehát tanultak kötelezően oroszul, és éppoly kötelezően utálták is, ráadásul mindezt tudják vagy feltételezik egymásról. A szituáció épp attól vicces, hogy ezt az elsüllyedt, töredékes kompetenciát hozzák működésbe, a környezet ihletésére. A létrejött orosz párbeszéd nyilvánvalóan suta, helytelen, pidgin-színvonalú, de ezt tudják is róla, mégis értik: egyebek mellett saját nevetséges orosz kompetenciájuk is lelepleződik itt, az egész kínosan nevetséges történetével együtt. Ha egyikük 1990 után járt volna iskolába, akkor a dialógus nem lenne komikus, és akkor sem, ha az egyikük felkészült orosz szakos lenne. Ha meggondoljuk, voltaképpen nem is kéne regényt írni, a szituáció implicit módon minden tudnivalót tartalmaz.

A harmadik nyelvi történet klasszikus favicc: ha lelepleződik is netán valami, olyan kimódolt, körmönfont módon teszi, hogy nincs kedvünk nevetni, inkább kicsit kínosan érezzük magunkat. Nyilvánvalóan hamis felbontásról, hamis etimológiáról van szó, amely egy homonímia felismerésén alapul. Azért sem igazán vicces, mert a két egymásra vetülő jelentés – *fasírt* (‘vagdalthús’), *fa sírt* (‘the tree cried’) – nem lép semmiféle interakcióba: nemigen jut eszünkbe olyasmi, hogy a közkedvelt eledelt netán fás szárú növények váladékából (gyantájából) készíthették. Ez a vicc

tehát szemantikailag terméketlen, a morfológiai felismerésen túl nemigen vezet semmire: talán épp ez lehet a favicc definíciója.

A furcsaság itt abból adódik, hogy a magyar morfológiára vonatkozó felismerés egy kívülállótól, egy magyarul éppen csak tanulni kezdő angoltól érkezett, és elszenvedésekor határozottan úgy éreztem, nekem sohasem jutott volna eszembe. Ennek pedig az lehet az oka, hogy a *fasírt* szót még egyértelműen jövevényszónak érzékeljük, mögéje látjuk és halljuk a német *faschiert* melléknévi igenevet. Ehhez az is hozzájárul, hogy az alakja gyakorlatilag nem változott (a standardizált magyar változat gyakorlatilag a német szó fonetikus átírása), továbbá az is, hogy ismerünk egy kikopóban lévő verziót, amely az igei megtartásával és a képző magyartásával igyekezett meghonosítani a szót: *fasírozott*. (Hasonlók: *operál*, *inspekcióz* stb.) A nyelvi játékosság magyar anyanyelvű ihlete tartózkodóan nyúl az idegen szavakhoz, hiszen ezekben az esetekben a hozzányúlás következményei az idegen közegben (is) hatnak, ellenőrizhetetlenné válnak. Az angol beszélő valószínűleg nem érezte a *fasírt*-ban bujkáló *sch*-t, ezért bátran tette nyelvi játék tárgyává, mintha már Árpád apánk is nyereg alatt puhította volna a vagdalthúst.

Azonban az angol kultúrának konkrétabb szerep is juthatott az alakzat létrehozásában. Egyrészt a favicc megalkotója – angolként – eleve kevésbé volt érzékeny a jövevényszavakra, valamint a Magyarországon nagy hagyományokra tekintő nyelvművelő purizmusra, amely, ha elveit felnőttként nem osztjuk is, neveltetésünk során legalább látens érzékként nyilvánvalóan beépült nyelvi kompetenciánkba. Angol barátunk olyan nyelvi szocializációt és környezetet mondhat magáénak, ahol a purizmus törekvése voltaképp nem is értelmezhető, hiszen bármiféle önelvű eredetiségért egy évezredet kellene visszamenni az időben, olyan nyelvallapotig, amelyből ma egy szót sem értenénk. Így azután nem áll rendelkezésre olyan háttér, amely előtt kiütközhetnének a jövevényszavak.

A másik összetevő a közmondásosan száraz angol humor, amely nem is annyira egy-egy nyelvi mintázat, hanem általánosságban a világ és az emberi kondíció abszurditását igyekszik megmutatni. Ennek saját hagyománya is van, amely nemcsak a Monty Pythonra, de Lewis Carrollra, Edward Learre, sőt Shakespeare rémes szóvicceire tekint vissza. Azután ott van még a háttérben a teljesen kiszámíthatatlan angol helyesírás (spelling) is: egymásra nem is emlékeztető módon leírt szavakat és mondatokat időnként ugyanúgy kell kiejteni, ami könnyen a közlésfolyamat megakadáshoz vagy kisiklásához, s így nevetéshez vezethet. Egy angol ismerősöm nemrégiben azt kérdezte, hogy hívják a vak szarvast. Az volt az elvárt válasz, hogy „fogalmam sincs”, azaz „No idea.” Kiejtve az pontosan úgy hangzik, mintha azt mondanánk, „No-eye deer”, azaz szem-nélküli szarvas – vagyis a válasz megtagadása és a helyes válasz homofóniát alkot. Kétségkívül borzasztó vicc, de némi elmésség nem vitatható el tőle.

A fordítással való reflektált foglalkozás tehát három szinten, három módon szerez örömet a művelőjének: az elbukó fordítási kísérleteken úgy nevezhetünk, mint

a bohóctréfákon, farce-okon; a nehéz helyek látványos megoldásai úgy váltják ki elismerő mosolyunkat, mint a mesék és mítoszok bölcs kópéi és ravasz igazságtevői; végül a megoldhatatlan helyeket úgy csodálhatjuk meg, mint a valószínűtlenül kifinomult műtárgyakat vagy természeti képződményeket. Mindezeket a vidám revelációkat az teszi lehetővé, hogy az egész mező rendkívül érzékeny a minőség nüanszaira, miközben a tökéletesség definiálhatatlan. Ez talán megmagyarázza a mottót.

És még néhány szó, hogy az alcímnek is legyen értelme: ehhez hadd idézzem fel egyetemista korom egyik legnagyobb aranyköpését. A 18. századi magyar prózát tárgyaló szemináriumon valaki szóvá tette, hogy a kötelező szövegek rém unalmasak. Erre Wéber Antal professzor a következőt válaszolta: „Ja, ha maguk élvezni akarnak, akkor egyenek tejszínhabot”. A riposzt csodálatos, de az értelmezésénél vigyázni kell. Bizonyosan nem azt jelenti, hogy ne is számítsunk élvezetre: nem kétlem, hogy a professzor úrnak a legfinomabb tejszínhabbal értek fel ezek a szövegek. Az üzenet sokkal inkább arra utalhatott, hogy a munkát nem lehet megúszni. De bárkinek módjában áll elindulni egy tejszínhabban gazdag tartomány felé.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

„ami szép – mint mondják –, nehéz”

Avagy: jól értjük-e a humán tudás igazságát?

Bár lenne egyszer valaki olyan bátor, hogy e fogalmat, sőt magát a szépség szót is, melyhez végül is elválaszthatatlanul fűződik mindama hamis fogalom, kivonná a forgalomból, és – így volna rendjén – az igazságot a maga legteljesebb értelmében állítaná a helyébe.
(Schiller levele Goethehez 1797. 7. 7.)

A tudás (...) nem valaminek a pusztá ismerete és elképzelése.
(Heidegger: *A műalkotás eredete*)

„A szépnek nincs tudománya”¹ – Az *ítélőerő kritikájának* ezzel a súlyos mondatával veszi kezdetét az a folyamat, amelyet az esztétika szubjektivizálásának szokás nevezni. A kijelentés apodiktikus nyomatéka onnan származik, hogy Kant már az első paragrafusban leszögezi: azt, hogy valami szép-e vagy sem, nem megismerési célból, hanem a tetszés szubjektív érzésére vonatkoztatva állapítjuk meg. „Az ízlésítélet ennél fogva nem megismerési ítélet, tehát nem logikai, hanem esztétikai: ezen olyan ítéletet értünk, amelynek meghatározó alapja kizárólag szubjektív lehet.”² A szubjektivizálódást, persze, nem a tetszőlegesség felszabadításaként kell értenünk. Valójában az történik, hogy Kant egyszerre biztosítja az ízlésítélet igényét az általános érvényűségre, de jogát is arra, hogy ne mintákhoz igazodjék, hanem mindig saját képességben legyen megalapozva. Ennek azonban az az ára, hogy Kant „az ízlést minden megismerési jelentőségtől megfosztja”.³ Az esztétikai tapasztalat ilyen kényszerű kizárulása az igazság köréből nemcsak a romantikus

¹ Immanuel Kant: *Az ítéőerő kritikája*. [h. n.]: Ictus, Budapest, 1997. 230.

² Uo. 117.

³ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Osiris, Budapest, 2003.² 75.

zseniesztétikák előtt nyitotta meg az utat, hanem hosszú időre kérdésessé tette, hogy vajon lehetséges-e egyáltalán a művészetről *tudományosan* gondolkodni.

A szépnek, folytatja Kant, azért nem lehetséges tudománya, mert a tudományban elengedhetetlen *bizonyítékok* segítségével képtelenség megállapítani, hogy valami szépnek tartandó-e vagy sem.⁴ Amikor mégis ún. széptudományokról (*schöne Wissenschaften*) beszélünk, az „arra az igen helyes felismerésre vezethető vissza, hogy a szép művészet a maga teljes tökéletességében sok tudományt követel meg, így a régi nyelvek, a klasszikusnak számító szerzők, a történelem, az ókor stb. ismeretét”⁵. A téves megnevezés („széptudományok”) Kant szerint azért maradhatott fenn, mert ezek a történeti tudományok „a szükséges előkészítést és alapot jelentik a szép művészethez, s részben azért is, mert magukban foglalják a szép művészet (az ékesszólás és a költészet) alkotásainak ismeretét is.”⁶ Azt, hogy Kant feltűnően a szép(ség) köré csoportosítja a humán – ma úgy is mondhatnánk: az értelmező, a filológiai és kulturális – tudományokat, az indokolja, hogy a szóba hozottak mindegyikének a nyelvvel, a nyelviséggel (ékesszólással és költészettel; az eredetiben: „Beredsamkeit und Dichtkunst”) van dolga. Még ha látszólag szűkítő módon, azaz nyelvközpontúan érti is itt Kant a művészeteket (amit másfelől nagyon is jól meg lehet indokolni), kétségtelen, hogy a súlyos verdikt minden művészettel kapcsolatos értelmező tudományra kiterjed: „nincs szép tudomány, csak szép művészet”.⁸

Igaz ugyan, hogy Hegel esztétikájának nagyszabású kísérlete néhány évtized múltán újból érvényt szerez az esztétikai tapasztalat igazságának: „a szép meghatározása: az eszme érzéki *látszása*”.⁹ Ugyanakkor a művészetek az igaznak nála is csupán tökéletlen fokozatában részesülhetnek: mivel a műalkotás még nem tiszta gondolat, de meg is szabadult a maga puszta anyagságának szerkezetétől, „középen áll egyrészt a közvetlen érzékiség, másrészt az eszmei gondolat között. Még nem tiszta gondolat, de érzékisége ellenére már nem is puszta materiális létezés...”¹⁰ És valóban, írja Gadamer: „amennyiben a műalkotásban a végest és a végtelent egyáltalán sikerül egyensúlyba hozni és kibékíteni, ez olyan magasabb igazság záloga, amelyről végül a filozófiának kell gondoskodnia”.¹¹ A kibontakozó romantika felvilágosodás-kritikája sem volt azonban elegendő ahhoz, hogy a művészeti igazság különleges világfeltáró teljesítménye valódi riválisává váljék az ész

⁴ Vö.: Kant i. m. 230.

⁵ Uo. 231.

⁶ Uo.

⁷ Kant: *Werke in zehn Bänden*. Bd 8. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983. 403.

⁸ Kant: *Az ítéldörő kritikája*, 230.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások I.* Akadémiai, Budapest, 1980.² 114.

¹⁰ Uo. 39.

¹¹ Gadamer: *Gesammelte Werke* Bd. 3. Mohr Siebeck, Tübingen, 1987. 254.

csalhatatlanságába vetett hit megismerő potenciáljának. A voltaképpeni igazságok anyagtalan, szellemi státusával szemközt a művészeteket (s velük a világ humán berendezkedését) vizsgáló tudományok lényegében Boeckh-től Schleiermacherig arra kényszerültek, hogy – igazságaik „verifikálhatatlanságát” úgyszólván elismerve – az értelmezésben alapozzák meg saját tudományosságukat. Az *értelmező* tudományosság státusa (és „megismerési” teljesítménye) azonban éppen olyan messze állt a kauzális-analitikus magyarázatétól, mint a fogalommentes esztétikai tapasztalat presztízse a matematikai bizonyítás tekintélyétől.

A természeti és a humán világ megértésének *módszertani* diszkurzusai elég határozottan az értelmi és az érzéki világnak ama megosztottságában helyezkedtek el, amely szerint az esztétikai tapasztalat csupán a testire, az érzékekre korlátozódik (a rím, a ritmus, a zenei hang, a kő vagy a szín csupán a testet éri el), az intelligibilis szubjektumnak azonban – ahogyan Kant fogalmazta – testietlennek kell lennie: „A transzcendentális esztétikában hitelesen bebizonyítottuk, hogy a testek csupán külső érzékelésünk jelenségei, és nem önmagukban levő dolgok (*Dinge an sich*). Ennek megfelelően joggal mondhatjuk: hogy gondolkodó szubjektumunk nem testi (valami).”¹² A humán tudományok alakulástörténetének épp abban van az egyik máig ható ellentmondása, hogy a 19. század közepén egy furcsa egyidejű egyidejűtlenség jegyében léptek a diszciplináris tagolódás és kikülönülés útjára. Olyan körülmények között, hogy mire Gervinusnál vagy nálunk Toldy Ferencnél legalább a művészeti igazság korlátozott hegeli értelmezését kihasználhatták volna, azaz, például az irodalmat ismét a szellemiek *autonóm* részévé emelhették volna, intézményesülésük már a pozitívizmus első sikereinek idejére esett. Ami azzal járt, hogy a szellemi létmód kérdéseire mindinkább a spekulatív gondolkodás árnyéka vetült rá – és a pozitívizmus kezén a tudományosságnak azok az ismérvei erősödtek meg, amelyeket Descartes egykor személyesen annak optimizmusában alapozott meg, hogy az ok-okozati következtetéseket alkalmazva „nem találtam semmi olyant, amit ne tudtam volna az általam talált elvek segítségével elég kényelmesen megmagyarázni”.¹³

A humán tudományok további útjára nézve fontos lehet utalnunk arra, hogy itt két meghatározó összefüggés hatástörténeti emléke is megelevenedik. Az egyik látszólag csupán alaki természetű: az érzékekhez visszakényszerített művészeti tapasztalat annak platóni emlékezetét hívja elő, hogy az eleve is csak másolatokra képes nyelvi művészet az értelmet felfüggesztő megszállottság és rajongás (enthusiaszmosz, mania) terméke, tehát nem az igazság erejével ragadja meg a befogadót. A művészet tehát nem lehet a hozzáértés tekhnéje: a költők „nem szakértelmük alapján mondják ugyanis szavaikat, hanem isteni erő által.”¹⁴ (Ritoók Zsigmonddal

¹² Kant: *Werke in zehn Bänden*, Bd. 4. 368.

¹³ René Descartes: *Értekezés a módszerről*. Ikon, Budapest, 1993. 71.

¹⁴ Platón: *Íón* 534c. Atlantisz, Budapest, 2005. 19.

emlékeztetnünk kell egyszersmind arra is, hogy az entuziaszmosz itt – az ókor-tudomány korábbi értelmezéseivel szemben – nem azt jelenti, mintha „a költő elvesztené önmagát és mintegy önkívületben alkotna”.¹⁵⁾ A másik összefüggés annyiban talán több tartalmi nyomatékot nyer, hogy Hegel után a 20. században, Heideggernél is új aktualításra tudott szert tenni. A szépség maga ugyanis – mint érzékfeletti idea – Platónnál távolról sem kompromittálódik pusztán azért, mert a tökéletlen művészetek is előállíthatják. A valódi szépség, amelynek ideájában egykor mindenki részesült, de a földi élet számára már hozzáférhetetlen, Platón szerint olyan, az érzékeket itt, e földi világban is lenyűgöző visszfénye a földöntúlinak, amelynek ragyogását az tünteti ki, hogy egyedül neki „jutott osztályrészül, hogy a leginkább szembetűnő és a leginkább szeretetre méltó legyen”.¹⁶

A szépben előragyogó igaz hatástörténete, mint jeleztük, megszakad Hegel után. A „művészeti korszak végét” meghirdető periódus¹⁷ úgy igyekezett kiragadni az irodalmat a maga esztétikai állapotából, hogy a mű igazságán valami rajta túli, sőt, – a közéleti-politikai eszméktől az életviszonyok kritikájáig – nála érvényesebb („nem-pusztán-esztétikai”) igazságot tehessen láthatóvá. A pozitívizmus kiteljese-dése során ezt az igazságot hosszú időre még az irodalomtudomány *módszertana* is az igaz vs hamis, illetve a való vs látszat *ismeretelméleti* oppozíciójába helyezte. Alakilag ez a konstrukció volt az alapja annak az esztétikai igazságfogalomnak is, amely Gyulai Pálnál ugyan nem verifikációs eredetű, de mégis csak egy művészetén túli – a közvetlenül tapasztalt valónál „igazabb” – gondolat vagy eszme megérzékkítésén mérhető. Pontosabban: csak ahhoz igazodva válik végül érvényesen *igazzá*: „a művészeti igaz – írja az Arany-émlékbeszédben – nem egyéb, mint a való földolgozása a kifejezendő eszme szerint.”¹⁸

A művészet igazságának e viszontagságos története a modernségben csak Heideggernél érkezik el egyik meghatározó – ha nem épp a legfontosabb – fordulóponthoz. A műben felragyogó igaz nála egy világ feltárulása-, illetve az igazság működésbe lépése gyanánt (immár mint *alétheia*¹⁹⁾ szerez új érvényt magának, Gadamer-nél pedig majd – a szép igaz(ság)ába való *bevonódásként* – a befogadóra tett fausti²⁰ hatása újul meg: „Mert a műalkotás nem jelent valamit, nem utal jelként

¹⁵ Ritoók Zsigmond: *Utószó*. Uo. 35.

¹⁶ Platón: *Phaidrosz* 250e. Atlantisz, Budapest, 2005. 52.

¹⁷ Vö.: Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1979.⁶ 110-112,

¹⁸ Gyulai Pál: *Emlékbeszéd* I. Franklin-Társulat, Budapest, 1914. ⁽³⁾ 259.

¹⁹ „A létező el-nem-rejtettségét nevezték a görögök *ἀλήθεια*-nak. Mi igazságot mondunk ehelyett, de ezzel a szóval meglehetősen keveset gondolunk el. A mű, ha általa a létező megnyilatkozása megtörténik, akkor abban, ami, a mű maga, és abban, amilyen e mű, az igazság története működik.” Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Európa, Budapest, 1988. 60.

²⁰ „Verweile doch! du bist so schön!” (Faust I)

egy jelentésre, hanem úgy mutatkozik meg a saját létében, hogy a szemlélő a nála való elidőzésre kényszerül. Olyannyira önmaga van jelen, hogy az maga viszont, amiből készítették, a kő, a festék, a (zenei) hang, a szó csak benne jut tulajdonképpen jelenvaló létezéshöz.”²¹ Az esztétikai tapasztalatba így visszatérő igazság itt értelemszerűen újra is artikulálja – mert immár a művészetek teljesítményéhez köti – a földöntúli visszfényeként előragyogó platóni szépség világfeltáró potenciálját. Annyiban legalábbis bizonyosan, hogy beláthatóvá teszi: „A művészetek nem az artisztikusból származtak. A műalkotásokat nem esztétikailag élvezték. A művészet nem valamely kultúraalkotásnak volt a részlege. Mi volt a művészet? Talán csak rövid, de nagy időkre? Miért viselte az egyszerű τέκνη nevet? Azért, mert elő- és elénk állító feltárás volt és ezért a ποίησις-ba tartozott. Ezt a nevet végül az a feltárás kapta meg tulajdonnév gyanánt, amely uralja a szép minden művészetét, a poézis, a költői.”²² Joggal feltételezhető tehát, hogy az esztétikai tapasztalatnak az az igazsága, amely itt működésbe lép, sohasem ragyoghat föl úgy egy művészen faragott széklábon, mint a Laokoon-csoport kompozícióján. A techné tökélyét a poézis „az igazság éroszának”²³ többletével képes meghaladni – amennyiben egy általa és rajta keresztül feltárult világ életösszefüggésébe vonja be a mindenkori befogadót. Olyanba, ahol valóban úgyszólván szó szerint *ittlét* gyanánt *van jelen* az, amit létnek nevezünk.

Ekkor ugyanis az válik beláthatóvá, miért nem egyszerűen a gyönyörködés vagy az érzékek élvezete teszi ki mindazt, amit esztétikai tapasztalatnak nevezünk. A művet őrző tudás ugyanis „nem emeli ki a művet magában-állásából, nem vonja a pusztá átélés körébe és nem kárhoztatja a művet az élménykiváltás szerepére. A mű megőrzése nem korlátozza az embereket csak élményeikre, hanem a műben történő igazsághoz tartozóvá teszi őket és így az el-nem-rejtettséghöz való vonatkozásból alapozza meg az együtt-létet, az egymásért-létet...”²⁴

A *Politeia* hatodik könyvének nevezetes maximája, mely szerint „minden, ami nagy, kockázatos és ami szép – mint mondják –, nehéz”,²⁵ e fordulat felől tekintve nem a szép/ség rendkívüli normatív kihívásának horizontjában lesz beszédes. Ami azt is jelenti, hogy ami szép, már nem abban a monologikus nagyságában tűnik elénk, amely egyedülként kötötte össze egymással az égi és a földi világot. A szép önmagában nyugvása Heideggernél olyan létmód kifejeződése, amely épp a vele való *összekapcsolódást*, a szép igazságába való bevonódást teszi lehetővé. A szép ilyenként most nem a jóhoz való viszonyán keresztül nyer jelentőséget, hanem

²¹ Gadamer: *Gesammelte Werke* Bd. 3. 256.

²² Heidegger: *Die Technik und die Kehre*. Klett – Cotta, Stuttgart, 2002.¹⁰ 34.

²³ Ld.: Simone Neuber: *Beauty*. In: Hans Rainer Sepp – Lester Embree (eds.): *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Springer, Heidelberg – London – New York, 2010. 33-44.

²⁴ Heidegger: *A műalkotás eredete*, 105.

²⁵ Platón: *Az állam* 497d. Cartaphilus, Budapest, 2008. 242.

olyan szuverén nagyságként, amelynek autoritása az önmagában való *közvetlen megmutatkozás* képességéből, illetve létmódjának ama sajátosságából következik, hogy érzéki hatásában „nem valamire való vonatkozásában szép”.²⁶ Vagyis, mondja a *Philebosz* e helyére utalva Gadamer – a szép közvetlen megmutatkozása, mint valamely „nyilvánvalóság (alétheia)”²⁷ feltárulkozása – nem egyszerűen az érzékeket nyűgözi le, nemcsak „megfoghatóbb”, mint a jó, hanem annak tapasztalatában is részesít, hogy az, amin felragyog, nem csupán annak bizonyul, ami. Azért nem tisztán érzéki tartomány tehát, mert esetében „nem csupán arról van szó, hogy a szép azon jelenik meg, ami érzékileg látható módon ott van, hanem arról, hogy ez utóbbi éppen csak azáltal van voltaképpen ott, hogy a szép megjelenik rajta, azaz épp azáltal emelkedik ki, mint egy meghatározott létező az összes többi közül.”²⁸ Az alétheiaként értett *igaz* nyilvánvalósága Gadamer értelmezésében ekképp a szépség lényegéhez tartozónak bizonyul. A szépségnek ez a létkölcsönző vagy ittlétet alapító képessége már nyilvánvalóan másfajta nehézségek elé állítja az értelmezőt, és ilyenként ügyszólván formálissá fokozza le a *Nagyobbik Hippiasz* ama korábbi „ismeretelméleti” dilemmáját, amely abból adódott, hogy a szép azért nehéz, mert kauzális-logikai úton bármely definíciója cáfolhatónak bizonyul.²⁹

A *műalkotás eredete* tehát nem véletlenül fordítja meg a kanti kérdésirányokat, amikor azt hangsúlyozza, hogy „mind ez idáig a művészetet a széppel és a szépséggel hozták kapcsolatba, nem pedig az igazsággal.”³⁰ Holott „a szépművészetben nem a művészet szép; inkább azért nevezik így, mert létrehozza a szépet.”³¹ Ez az előállítás világokat létesít és igazságokat történet meg, amely igazságok – mint történő működésbe lépés – hozzáférhetetlenek ama tudományosság számára, amelynek Descartes-tól származik az igazságfogalma. A Descartes-féle *Szabályok* matematikai tudománya ugyanis azért képes bármely tárgy igazságát feltárni, mert módszere nem függ a megismerendő dolog sajátosságaitól: „Ennek a tudománynak tartalmaznia kell az emberi ész első alapjait, s ki kell terjednie azokra az igazságokra, amelyek bármely tárgyból kihozhatók.”³² Ezért lehetséges, hogy ez a tudomány „mint minden más igazság forrása felette áll a többi emberi

²⁶ Platón: *Philebosz* 51d. Itt az új, 2001-es magyar kiadásé helyett Schleiermacher szó szerinti fordítását követem: „nicht in Beziehung auf etwas schön”. Platón: *Sämtliche Werke* VIII. Frankfurt/M. – Leipzig, 1991. 145.

²⁷ Gadamer: *Igazság és módszer*, 531.

²⁸ Uo.

²⁹ „Ugyan honnan tudnád te azt, ki tartott szép beszédet, meg ki nem, vagy ki csinált bármit is szépen, ha egyszer nem tudod mi a szép?” Platón: *Nagyobbik Hippiasz* 304de. Atlantisz, Budapest, 2003. 54.

³⁰ Heidegger: *A műalkotás eredete*, 61.

³¹ Uo.

³² Descartes: *Szabályok az értelem vezetésére*. In: *Válogatott filozófiai művek*. Akadémiai, Budapest, 1961. 96.

megismerésnek”.³³ „A mindent kiszámító modern tudomány” – írja erről Gadamer – épp ezen az úton idézi elő „a dolgok elvesztét”³⁴ – amennyiben a *dologtól való elválasztottság* ismeretelméleti premisszáját alkalmazva kiszámíthatóvá, kalkulálhatóvá és végül afféle készletként rendelkezésre állóvá igyekszik tenni őket. Az esztétikai tapasztalat azonban, melynek fenomenológiája nem a dologtól való elválasztottságban – s ilyen módon nem az „ellenőrizhetőség” igaz vs hamis szerkezetében – van megalapozva, ezzel szemben „arra tanít meg bennünket, hogy az esztétikai tapasztalat egyáltalán nem ilyen vonatkozások alapján gondolkodik, hanem valódi igazságnak tekinti, amit tapasztal. Ennek megfelelően az esztétikai tapasztalat lényegéhez tartozik, hogy nem lehet a valóság valódiabb tapasztalata révén ráébreszteni a valóságra.”³⁵

Heidegger nem véletlenül érvelt már 1935-ban amellett, hogy csak a művészet igazságán keresztül tárulhat fel egyáltalán, milyen is a világ. Pontosabban: hogy milyenként *van itt* a maga el-nem-használható – manapság azt mondanánk: nem instrumentalizálható – módján a világ, mely mindig az emberek világa: „Egy épület, egy görög templom semmit nem ábrázol. Ott áll egyszerűen a szakadékos sziklavölgy közepén. Az épület magába rejti az Isten alakját, ám lehetővé teszi, hogy az, rejtőzködőn bár, de a nyílt oszlopcsarnokon át kilépjen a szent vidékre. A templomban Isten a templom által van jelen. Az Isten jelenléte a szentséget kiterjeszti a körzet egészére. De a templom és körzete nem szóródik szét a meghatározatlanságban. Csak a templom rendezi és gyűjti maga köré ama pályákat és vonatkozásokat, melyekben születés és halál, átok és áldás, győzelem és megaláztatás, kitartás és hanyatlás az emberi lény számára a sors formáját ölti fel. (...) Ott álltában az épület a sziklatalapzaton nyugszik. A műnek ez az odanehezkedése a sziklából előhossa az ormótlan, de nem kényszerített támasztás sötétjét. Az épület ott állva dacol a felette tovaúzó viharral, és csak így mutatja meg a vihart a maga erejében. A közet csilláma és fénye hozza napvilágra a nappal fényét, az égbolt messzeségét, az éjszaka sötétjét, bár látszólag maga a közet is csak a nap jóvoltából ragyog. Abban, ahogyan a szikla magabiztosan az ég felé tör, láthatóvá teszi a levegő láthatatlan terét. A mű rendíthetetlensége elkülönül a tengerár hullámaintól és nyugalma felfedi ennek háborgását. A fa és a fű, a sas és a bika, a kígyó és a tücsök csak így nyerik el külön alakjukat és jelennek meg akként, amik.”³⁶

Az azonban, ahogyan *A műalkotás eredete* ennek az önmagában nyugvó műnek a *semmire nem alkalmas* (nem jelölő, nem ábrázoló) mivoltából származtatja az igazságát, a kérdésirányok minden elfordítása ellenére is lényegi hasonlóságot mutat annak az igazságnak a státusával, amelyet Kant a humán tudományok-

³³ Uo.

³⁴ Gadamer: *Gesammelte Werke* Bd. 3. 260.

³⁵ Gadamer: *Igazság és módszer*, 115.

³⁶ Heidegger: *A műalkotás eredete* 68–69. (A fordítást módosítottam – K. Sz. E.)

nak tulajdonított. A *fakultások vitája* ugyanis abban látta a humán tudományok hivatását, hogy a hasznosságra való tekintet nélkül kell mondaniok az igazat. Mindez nem rendeli a hasznos tudományok alá (vagy mögé) a bölcsészetet, hanem éppen ebben rejlik mindenkori függetlenségük záloga. Hasznosságuk abból a nem-instrumentalizált helyzetükből adódik, hogy „minden tudomány előnyére kizárólag az igazság kikutatására/felderítésére (*ausmitteln*)”³⁷ fordíthatják az erőiket. Környezete szemében manapság viszont paradox módon a bölcsészetnek éppen ez a felvilágosult indokoltsága szorul a legtöbb magyarázatra. A bölcsészettel szembeni merkantil kedvetlenség láttán („mire jó ez egyáltalán?”) nem kis erőfeszítésbe kerül újra meg újra emlékeztetni arra, hogy a szabadon és következmények nélkül „kockázatokba bocsátkozó gondolkodásnak”³⁸ továbbra is elsősorban a bölcsészet a letéteményese. A gondolat ilyen kibontakozásának elsősorban egyetemi térre és időre van szüksége ahhoz, hogy „közvetlen gyakorlati megfontolások és etikai fenyegetettségek nélkül”³⁹ tegye próbára önmagát. Olyan nyitott kérdésekre keresve válaszokat, amelyek nem a luhmanni komplexitás redukcióját, hanem inkább annak intellektuális bővítését s vele új alternatívák előállítását ígéri.⁴⁰

Hogy azután mindez milyen megértésre talál a humán tudományok élettudományi vagy természettudományi környezetében – nem itt megvitatható kérdés. Még akkor sem, ha időközben utóbbiak – legkésőbb Heisenberg *Das Naturbild der heutigen Physik* c. könyve (1955) nyomán – megkerülhetetlenül szembesültek azzal, hogy ha a természetet kutató ember sem az objektív világgal, hanem benne csak önmagával találkozik, akkor a természettudományok is értelmező tudományoknak bizonyulnak. Ám miközben a Lacantól Foucault-ig vagy Luhmanntól Kittlerig ismét erősen materializálódó humán tudományok egy része új távlatból (testiség, autopoieszisz, technomedialitás stb.) tette kérdésessé az objektum–szubjektum-viszony konstitutív szerepét a világmegértésben, nemcsak az látható, hogy a hasznossága dolgában újra meg újra megkérdőjelezett bölcsészet mind többször lépi át azokat a diszciplináris határokat, amelyeket Dilthey 1900 körül még határozottan vonhatott meg értelmező (hermeneutikai) és megismerő (természet) tudományok között. Az is a tapasztalat része, hogy a humán tudás piacositása elleni érvelés nemegyszer éppen azzal ássa alá önmagát, hogy ismételten természettudományi instanciákhoz folyamodva próbálja bizonyítani a bölcsészeti gondolat hasznosságát.

Különösen tanulságos e tekintetben a humán tudományok oltalmában oly sok nemzetközi érdemet szerzett – és másfelől oly hevesen bírált – Hans-Ulrich

³⁷ Kant: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 9. 291.

³⁸ Hans Ulrich Gumbrecht: *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften heute*. In: Jürgen Klein (Hg.): *Präsenz*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 2012. 161.

³⁹ Uo. 162.

⁴⁰ Ld.: uo. 162–164.

Gumbrecht érvelésének egyik akaratlan melléfogása. Az említett koppenhágai előadását ugyanis, melyben a bölcsészetnek az akadémiai intézmények központi helyeire való visszatérését szorgalmazta, a Stanford Egyetem computertudós elnökét idézve zárta: „A humán tudományoknak az a feladata, hogy minden egyetemen »szellemi pezsgést/zsongást/morajlást« teremtsenek.”⁴¹ Az itt pezsgés-/zsongás-/morajlásnak fordított kifejezés („*Brummen*”) az eredetiben így hangzott: „intellectual buzz”. Kétségtől ebben a szerepben is lehet a bölcsészetnek centrális kisugárzó ereje. A baj csupán az, hogy az így értett humántudományi *funkció* alakilag – mint általában mindig – szintén párhuzamba vonható a *szépség valamely formájával*. Hogy szabályosan térjünk vissza a kezdethez, emlékeztetünk tehát arra, hogy Kantnál ez a funkció leginkább a szépség *kellemes* fajtájának megfelelője, mely – a magasabb rendűekhez képest – pusztán *élvezet* kiváltására alkalmas. Vagyis lényegében ezúttal sincs köze az igazsághoz vagy a megismeréshez: „(...)ide sorolandó az – írja Kant –, ahogyan az asztalt élvezet céljából megterítik, vagy a nagy lakomákon játszott asztali zene is; remek dolog, amikor a zene, egyszerűen kellemes zsongásként, csupán arra szolgál, hogy az elméket megtartsa a vidámságra hangoltságban, és anélkül, hogy kompozíciójára bárki a legcsekélyebb figyelemmel lenne, kedvező háttérrel teremt az egymás mellett ülők kötetlen csevegéséhez”.⁴²

Csak hát mi egyéb volna akkor itt a humán tudományok „pezsdítő” szerepe, funkciója – mint egyfajta *eszközjellegű* (közre)működés az avatottabbak asztalánál, az igazság kutatására méltóbbak árnyékában? Szolgáltatás? „Beszálítás”? A természettudományokkal folytatott viták helyett tehát elképzelhető, hogy először magunktól kell kritikusan megkérdeznünk: mi a saját részünk abban, hogy – Gumbrechtrel együtt – afféle asztali zenésznek látjuk magunkat? Vajon eloszlatható-e ez a bölcsészet körüli kapitális félreértés, ha így már eleve kapitulálunk is a *számszerűsítő* tudományok autoritása előtt? Mintha a *betűk* valaha is kevesebbet tudnának a számoknál.

⁴¹ Gumbrecht: *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften* 167.

⁴² Kant: *Az ítéelőerő kritikája*, 231–232.

Wittgenstein, Kalogány és a macskák

Wittgenstein mérsékelten érdeklődött a macskák iránt. Talán nem is kedvelte őket különösebben – legalábbis ha olyan állandósult szókapcsolatokat használt, amelyek a „macska” szót tartalmazták, akkor ezek szinte kivétel nélkül negatív felhangúak voltak („zsákbamacska”, „zsákbamacskát vesz”, „kerülgeti, mint macska a forró kását” – MS 106: 85; MS 109: 39; MS 113: 89v; MS 132: 117; TS 208: 35; TS 209: 88; TS 211: 656; TS 212: 1813; TS 213: 748; valamivel kellemesebb „A sötétben minden macska szürke” fordulat asszociációs mezeje: MS 173: 65v).

A Filozófiai vizsgálódásoknak mindössze egyetlen helyén hoz macska-példát:

Mi a természetes kifejeződése egy szándéknak? – Nézz csak meg egy macskát, amint odalopózik egy madárhoz; vagy egy állatot, amikor menekülni akar. ((Kapcsolat az érzetekről szóló állításokkal.)) (PU 647)

A paragrafus végén a kétszeresen is zárójelbe tett utalás a privátnyelv-kritika kontextusába helyezi az előtte mondottakat. Ahhoz hasonlóan, ahogyan Wittgenstein az érzetekről-érzésekről szólva is arra hívta fel a figyelmet: ne bensőnkben kutakodjunk, hanem induljunk ki az érzések, fájdalmak primer kifejezéseiből (mondjuk egy jajszóból), úgy most is ezt teszi a szándékokról szólva. Mi több: a szándék primer kifejezéseként egyenest nem is emberi, hanem állati viselkedéseket említ.

A vadászó macska példáját a Filozófiai vizsgálódások után is előveszi:

Amikor a macska lesben áll az egérlyuk előtt – akkor feltételezem, hogy az egérre gondol?

Ha a rabló az áldozatára vár – akkor ehhez hozzá tartozik-e, hogy rá is gondol arra az emberre?

Kell-e közben ezt-azt fontolgatnia? (MS 134: 35; későbbi gépirat verzió: TS 229: 383)

Ezek az emberi és állati cselekvések között vont párhuzamok azt sugallják, hogy azon emberi cselekvéseknek a leírásához, amelyeket közönségesen szándékosaknak, intencionáltaknak tekintünk, nem szükségképpen tartozik hozzá valamilyen,



Mime

a cselekvésről leválasztható gondolat, terv, reflexió – vagyis mindaz, amit rendszeren az ember specifikumának tekintenek.

A *Filozófiai vizsgálódások*ba ugyan már nem került be, de – két korábbi kéziratos feldolgozás után (MS 115: 139–140; MS 116: 35–36) – még mindkét közvetlen gépiratos előzményében (TS 228: 8¹; TS 230: 28;) is szerepelt egy okfejtés, amely a macska és a kutya tanulási képességeit hasonlította össze:

Félreértés – értetlenség. Magyarázattal értetünk meg valamit; de idomítással is.

Miért nem lehet a macskának megtanítani, hogy odavigyen valamit? Nem érti, hogy mit akarnak tőle? És miben áll itt a megértés és az értetlenség? (TS 230: 28)

Ez a passzus azon kevés helyek egyike, ahol Wittgenstein nem a szokásos gondolatvezetését követi, mely szerint a filozófiának nem magukról a dolgokról kell elmélkednie, hanem csak a róluk alkotott fogalmainkról. Ennek megfelelően a szokott módon úgy szólna az érvelés, hogy vannak olyan fogalmaink, amelyeket emberekre alkalmazunk, macskákra viszont nem: míg például egy ember lehet számomra rejtélyes, addig egy macskáról nem mondom, hogy „nem tudom, mi [...] megy benne végbe” (MS 137: 40a), mert nem alkalmazom rá egy olyan bensőnek a fogalmát, amely a külsőtől függetlenedhet. A fenti idézetben azonban nem

¹ TS 228 egyik példányából Wittgenstein még ki is vágta a megjegyzést cédulagyűjtéménye számára: TS 233a: 38.

nyelvi korlátokba ütközünk, hanem a macska természetének korlátaiba, azaz olyan tényezőkre, amelyekeken megtörik nyelvünk és életformáink világkonstituáló ereje. (Persze, ez az érvelés sem példanélküli a wittgensteini szövegekben, vö. Neumer 2010.)

A macska-párhuzamok a Wittgenstein okfejtésében szokásos hasonlítási objektum szerepet töltik be: míg az első két idézet az ember animális tulajdonságaira mutat rá, addig a harmadik és a negyedik az ember és az állat megkülönböztetését célozza. Ezzel szemben a kutyák példáján a filozófus inkább az ember és az állat között lehetséges átmeneteket vizsgálja: részben a tőle megszokott módon arra mutat rá, hogy fogalmaink határai homályosak, és ekképp az sem definiálható világosan, mit tekintünk emberinek; részben pedig az emberi viselkedés különböző jellegzetességeit világítja meg az összevetések kínálta szempontok segítségével. A kutyának – akár azért, mert természete eleve olyan (mint a fentebbi idézet is sugallta) vagy az emberrel való együttélése során olyanná alakult², akár azért, mert hajlamosak vagyunk antropomorf fogalmakkal közelíteni hozzá – vannak olyan képességei, amelyeket egyébként embereknek szoktunk tulajdonítani.

Kutyáknak – ha az emberrel összevetve korlátozott értelemben is, de – meg lehet tanítani, hogy egy jelsort szabályszerűen kövessenek és lehet őket jelekkel befolyásolni, irányítani. (MS 109: 289, 297; MS 176: 56v; TS 211: 146; TS 212: 812; TS 213: 287v) Minden további nélkül alkalmazunk rájuk olyan emberi fogalmakat, mint az öröm vagy a szomorúság: érzelmeket olvasunk le viselkedésükből. Wittgenstein 1933-tól kezdve a *Filozófiai vizsgálódások*at előkészítő utolsó előtti gépiratig ismétli (s az utóbbiból kivágva egyik cédulagyűjteményében is megőrzi) a gondolatot, mely szerint

[a] barátságos szem, a barátságos száj, a kutya farokcsóválása – mint annyi más is – a barátságosság primer és egymástól független szimbólumai; úgy értem: részei azoknak a jelenségeknek, amelyeket barátságosságnak nevezünk (TS 228: 119; vö. MS 115: 26; MS 146: 87; TS 233b: 27).

Az elgondolás folytatódik a *Filozófiai vizsgálódások* után is, méghozzá a korszak egyik központi problémáját, az aspektuslátást tárgyalva. („Nos, a kutya mozgásáról, de az örömről is épp azt mondjuk, hogy látjuk” TS 229: 440.) Ugyanebben az utolsó időszakban a filozófus háromszor is megismétli, hogy „[a]ki ilyen és ilyen körülmények között így és így viselkedik, arról mondjuk, hogy szomorú” (MS 136: 134a; TS 232: 689; TS 233b: 30), külön kiemelve, hogy mindezt *kutyákról* is mondjuk. Eszerint a kutyák viselkedése ugyanúgy kontextusfüggően jelent valamit, ahogyan az emberé is.

Ezzel szemben maga a PU mindhárom kutyákról szóló megjegyzése az ember és a kutya különbségét emeli ki: (1) a kutya – megfelelő környezet híján – nem

² Az utóbbi lehetőséget Wittgenstein nem tematizálja.

képes tulajdonképpeni színlelésre, még ha esetleg meg is lehetne neki tanítani, hogy „bizonyos alkalmakkor, bár nem érez fájdalmat, úgy vonítson fel, mintha fájna valamije” (PU 250); (2) A kutyáról „[n]em mondjuk, hogy *lehet*, hogy beszél magában” – nem mintha „a lelkét oly alaposan ismer[nénk]”, hanem mert „[h]a látjuk egy élőlény mozgását, akkor látjuk a lelkét is” (PU 357); (3) „Azt mondjuk, hogy a kutya fél, hogy a gazdája meg fogja ütni, azt viszont nem, hogy attól fél, hogy a gazdája holnap fogja megütni.” (PU 650)

(3)-at Wittgenstein a PU-ban még kérdéssel zárta: „Miért nem?”. Az utolsó időszak utolsó gépiratában a reményről szólva választ is ad: a remény fogalmát a kutyára azért nem alkalmazzuk, mert „nem ura a nyelvhasználatnak”, illetve nem részese annak a „bonyolult életformának”, amelynek „a változatai a reménykedés jelenségei” (PP i, 1). Ehhez hozzáolvasva egy valamivel korábbi – az utolsó gépirathoz nyersanyagot szolgáltatató – gépirat megjegyzését, mely szerint a kutya azért nem képes a megbánásra, mivel nyelv híján „nem tud a múltról gondolkozni” (TS 232: 685; ld. ugyanezt még MS 136: 128a és TS 233b: 29), az a következtetés adódik, hogy a kutya azért nem tud másnap eseményekben sem reménykedni, sem pedig félni tőlük, mert nem tud időben: múltban és jövőben gondolkozni, ez pedig azzal hozható összefüggésbe, hogy nem használ nyelvet.

(1)-hez a PU után Wittgenstein hasonlót fűz hozzá, mint (3)-hoz: a kutya élete túlságosan is egyszerű ahhoz, hogy ne csak a fájdalom durva jeleit, hanem a finomabb fájdalomviselkedést is be lehessen neki tanítani, tudatos, saját belátásra támaszkodó utánnzésra pedig képtelen. (MS 137: 55a; MS 138: 19a; TS 232: 755)

(2)-t viszont egyre bonyolultabban látja, főként annak következtében, hogy az utolsó évek egyik centrális kérdésének kontextusában vizsgálja, nevezetesen hogy az emberi viselkedés nem mechanikus, hanem előreláthatatlan, a „finom árnyalatok” jellemzők rá, s mindezt azzal is kapcsolatba hozza, hogy embertársainkról azt *mondjuk*: van lelkük, benső életük. Márpedig a kutya is képes a cselekvésnek legalább bizonyos jegyeit mutatni (pl. tud figyelni és felfigyelni valamire, MS 136: 134a). Az embernek csak kinéző, de mechanikusan viselkedő lényekhez képest is inkább az emberre hasonlít. (MS 137: 54a; TS 232: 753) Emellett vannak olyan, az emberéhez hasonló tulajdonságai, amelyek révén legalábbis valamilyen szinten tudunk vele kommunikálni, mi több: bele tudunk helyezkedni az életébe. (MS 137: 68a; TS 232: 766; TS 233b: 6)

Ekképp legalább fontolóra vehetjük, hogy egy kutyának lehet-e lelki élete: azok, akik szerint nincsen, hivatkozhatnak arra, hogy mire képes és mire nem (például nem tud reménykedni); akik szerint viszont van, azok azzal érvelhetnek, hogy a kutya mozgása nem merev – hiszen egy ember esetében is az automatikus cselekvés volna amellet, hogy nincsen lelke. (MS 173: 39r–40r) Így odáig juthatunk, hogy egy olyan skálán, amelynek egyik végén egy asztalról, székről, növényről vagy halról *nem mondjuk*, hogy gondolkodik, a másik végén az emberről

– ha nem is mindegyikről – viszont *igen*, a kutyát illetően a halványan megengedő „alig mondjuk” szerepelhet (MS 136: 48b; TS 232: 652; TS 233a: 27).

Valójában a gondolat nem új: a *Vizsgálódások* két közvetlen gépiratelőzményében még szerepelt egy megjegyzés, amelyben Wittgenstein nem látta abszurdnak ebből a mondatból kiindulni: „A kutya mond valamit [meint etwas] a farkcsóválással”. A rákövetkező fejtegetésből az szűrhető le, hogy a „meinen” aktusára vonatkozó kérdés növényekre egyáltalán nem, egy krokodilra pedig kevésbé alkalmazható. Az utóbbit Wittgenstein azzal indokolja, hogy „a krokodil nem tud gondolkodni, és ezért itt tulajdonképpen nincs szó ’Meinen’-ről” (TS 228: 55; TS 230: 7; a TS 228-as megjegyzés cédulagyűjteményben is: TS 233b: 29). A kutyás példamondatra viszont már nem tér vissza, ami talán értelmezhető úgy, hogy ebben a szó alkalmazhatósága kevésbé vonható kétségbe, mint a krokodilról szóló kijelentésben. Erre vall egy még korábbi megjegyzése is az 1933 körüli *Big Typescript*-ben, amely szerint míg a kutya, ha az emberhez képest korlátozott értelemben is, de érthet valamit [meint] a farkcsóváláson, addig a krokodil nem – s ehhez szó szerint ugyanazt az indoklást fűzi, mint a késői gépiratok (TS 213: 200r).

Ilyes emberi jegyeket Wittgenstein macskákkal kapcsolatban kevésbé fontolgat. Az egyetlen, pusztán hipotetikus mondat, amely macskafélének kifejezetten emberi ténykedést tulajdonít, az oroszlánról szóló ismert gondolati kísérlet: „Ha egy oroszlán beszélni tudna, nem lennének képesek megérteni” (PP xi, 327). Ennek megfelelően összehasonlíthatatlanul kevesebbet is foglalkozik macskákkal, mint kutyákkal.



Kálmán C. Györgyöt épp ellenkezőleg, főként a macskák ejtik rabul. Melyik fotót is osztaná meg a Facebookon Alexej Bednij (Mensikov) hasonló képi megoldású kutya-, madár- és macskafotói közül,³ ha nem egy macskásat?



³ <http://art-on.ru/rubric/creative/27795.html/>
<https://www.facebook.com/menshchikow/photos>



Mime

Mime cica Facebook-oldalán⁴ a tavaly augusztus elejétől kezdve kipoztolt több, mint 400 fotó bő kétharmadát lájkolta (ezek közül került ki az itt közölt három Mime-kép is – Ocztos István fotói). De ne higgyük, hogy Kálmán szívét csak a macskák simogatnivaló pihe-puhasága és bája érinti meg! Az, ami Wittgenstein szemében tanulásra való képtelenség volt, az ő számára a macskák közismert szuverenitása. Hét hónap alatt mindössze két kommentárt fűzött Mime napi beszámolóihoz. Karakterisztikus, ahogyan ebből is az egyikre:

Tegnap jó volt. Sokszor megtámadtam, leszakítottam a fürdőszobában a függöny [sic!], később, többszöri próbálkozásra, sikerült a bejáratnál lévő függönyt is leszakítani. [...] Most legalább ez is kész (2014. febr. 8.)

e biztatással reagált: „Van még munka, abba ne hagyd!” – nehogy behódolj a fennálló rendnek! Talán nem tévedünk nagyot, ha azt mondjuk: ami Wittgenstein számára a macska embertől való különbségét mutatta, abban Kálmán éppenséggel az egyik jellegzetesen emberi jegyet pillantja meg.

⁴ <https://www.facebook.com/pages/Mime/500204383383264>



Mime

Kálmán persze nem sőtlan teoretikus, hanem nyitott az élet színes sokféleségére és a mindennapok örömeire. Ezt tanúsítja ez az Ed van der Elsten fotó is, amelyet szintén a Facebookon osztott meg:



A képek kiválasztásában megnyilvánuló finom ízlés a tudományos problémák iránti lankadatlan érdeklődéssel párosul. A fenti Bednijkép kommentárjában az első, értelmező „Baljós” szóra rögvest a természet élesszemű megfigyelőjének, a természettudományokban is jártas sokoldalú bölcsész kutatónak zárójeles meg-

jegyzése következik: „Hány nap süthet?” (2013. dec. 27.) De Kálmán a mindennapokban is észreveszi az impaktfaktoros folyóíratra méltó témát: „Idei első publikációm a *Nature*-be szánom. Tárnya: a macskák is rettegek a petárdáktól. Based on empirical facts.” (2012. dec. 31.) Talán Wittgenstein is számos kérdéshez másképpen közelített volna, ha ezek a kutyára és macskára vonatkozó összehasonlító vizsgálati eredmények már akkor is ismertek lettek volna.

Irodalom

Wittgenstein idézett munkái és rövidítésük

MS/TS + sorszám = számozott kéziratok és gépiratok a *Wittgenstein's Nachlass. The Bergen Electronic Edition*, University Press, Oxford, 2000. alapján.

PP = *Philosophie der Psychologie – Ein Fragment*. In: Wittgenstein 2009: 182–243. (korábban a PU második részeként jelent meg, ma önálló szövegnek tekintjük)

PU = *Philosophische Untersuchungen*. In: Wittgenstein 2009: 1–181.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, Revised fourth edition by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte. Wiley-Blackwell, Oxford, 2009.

Egyéb

Neumer Katalin: A nyelvjátékok konstituálják-e a tényeket? Wittgenstein 1946–1951, In Gábor György–Vajda Mihály (szerk.): *A lét hangoltsága. Tanulmányok a tudás sokféleségéről*, Typotex, Budapest, 2010. 162–174.

P. MÜLLER PÉTER

A Szellemtől Yorickig: holt/testképzetek a *Hamletben**

A *Hamlet* szövegét behálózzák a töredezett, szétforgácsolt emberi test metaforái, húsz-harminc soronként különféle testképzetek jelennek meg a szövegben. A Shakespeare képalkotásával foglalkozó monográfiájában Caroline Spurgeon már az 1930-as években felfigyelt arra, hogy a testre vonatkozó képek aránya jelentősen nagyobb Shakespeare-nél, mint drámaíró kortársainál.¹ A *Hamletben* ezek a testre vonatkozó képek, képzetek főleg betegségekkel kapcsolatosak, a test pusztulásával, fekélyel, rothadással, tumorral stb.² A korporális képeknek ilyen fokú mértéke „olyan társadalmi rendet mutat, amelyben a testnek központi és nem redukálható helye van” – írja Frances Barker *The Tremulous Private Body* című könyvében.³

A betegség metaforái mellett a halálnak is központi szerepe van a dráma világképében és dramaturgiájában, beleértve a halott testek magas részarányát a történetben. A darabot a gyász keretezi, halottak szegélyezik: előzményként és utójátékként Hamlet király, illetve Hamlet királyfi halála jelöli ki a történet határait. A dráma 21. sorában kerül említésre, hogy „Ma is mászkált itt az a micsoda?”⁴ Ez a valami, ez a dolog (Arany János fordításában „izé”) azonosítatlan – csupán elbeszél – mivelében ekkor még nem annyira test, mint inkább szellem, ám rövidesen testi mivelében lép elő. A dráma utolsó soraiban pedig a halott királyfi tetemére vonatkoznak Fortinbras utasításai, akinek a teste körül további tetemek

* Az alábbi értelmezésben irodalmi és színházi szempontok váltakoznak, ám ez az oszcilláció nincs feltétlenül jelölve.

¹ Spurgeon, Caroline: *Shakespeare's Imagery and what it tells us*. University of Cambridge, Cambridge, 1996 [1935]. 49.

² Spurgeon, i. m. 316.

³ Barker, Frances: *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. Methuen, London–NY, 1984. 23.

⁴ A *Hamlet*ből vett idézeteket magyarul adom meg, Eörsi István fordításában (Shakespeare: *Hamlet*. Cserépfalvi, Budapest, é.n. [1993]), az eredeti szöveget lábjegyzetben közlöm. „What, has this thing appeared again tonight?” (I. 1. 21.)

hevernek, mindegyikkel méreg végzett (pohárból vagy törhegyről), ahogyan az ő apjával is. A dramaturgiai gépezetet, a drámai folyamatot a halott király teteme, a Szellemnek nevezett, de valójában páncélba öltöztetett holttest hozza mozgásba, és a címszereplő holttestté válása zárja le.

A test és a halál (meghalás) kapcsán figyelmet érdemelnek a halálnemek, amelyek alapvetően két típusba sorolhatók a *Hamlet*-ben. Az egyikben a halál egy meglévő testnyíláson át a testbe kerülő anyag következtében áll be, a másikban a halál a test felületén ütött nyílás révén következik be. Az előbbire példa a fülbe öntött, illetve a megivott (megitatott) méreg, továbbá a vízbe fulladás, az utóbbira pedig a kard/tőr által történő ölés. A *Hamlet* a legrészletesebben Hamlet apjának halálát (halálmódját) taglalja, ráadásul háromszorosan. Előbb a Szellem elbeszélésének formájában, amikor a következőket mondja a megmérgezéséről:

Kertemben aludtam,
Mint minden délután, s öcsém e békés
Órán hozzám lopózott, fiolában
Hozva mérgező vadfüvek levét,
És fülkagylómba öntötte e leprás
Párlatot, melynek olyan a hatása,
Hogy tönkreteszi az emberi vért,
Mert gyorsan, mint a higany, átlövell
A test kapúin, folyosóin, és
Mint savó a tejet, ha belecsöppen,
Megalvasztja, összerántja a híg,
Egészséges vért. Így tett velem is,
És egyszerre mint Lázárt, kérészt, ótvár,
Undok fekélyek száza lepte be
Szép sima testemet.⁵

Másodszor és harmadszor pedig megjelenítés (színrevitel) formájában, amikor Hamlet Claudiusnak játszatja el az egérfogó-jelenetben ugyanezt a megmérgezést. Ebben a betétben előbb némajáték formájában kerül színre a mérgezés, majd a párbeszéddel kiegészült ismétlés során újrajátsszák a jelenetet. A dráma korai kiadásaiiban csak a némajáték tartalmazza a mérgezésre vonatkozó instrukciót, a

⁵ „Sleeping within my orchard, / My custom always in the afternoon, / Upon my secure hour thy uncle stole, / With juice of cursed hebona in a vial, / And in the porches of mine ears did pour / The percerous distilment; whose effect / Holds such an enmity with blood of man / That swift as quicksilver it courses through / The natural gates and alleys of the body, / And with a sudden vigour it doth posset / And curd, like eager droppings into milk, / The thin and wholesome blood: so did it mine, / And a most instant tetter bark'd about, / Most lazar-like, with vile and loathsome crust, / All my smooth body”. (I. 5. 62–73.)

párbeszédes játékban olvasható utasítás, miszerint Lucianus „*mérgét az alvó fülébe önti*”,⁶ nem olvasható a 17. századi kiadásokban.

A mérgezés két színrevitelénél is érdekesebb a Szellem (már idézett) beszámolója a mérge által a test(é)ben előidézett változásokról. A testben járatok, folyosók és kapuk vannak, ezeken át áramlik a vér és az egyéb testnedvek, amelyeket a mérge megalvaszt. Hamlet apját, mint egy fekélyes fertőzés, úgy rágja szét belülről a mérge, és a nedvek megalvadásával, a belső utak és kapuk elzáródásával megszűnnek a testi funkciók. Ennek a belső – és ebből adódóan láthatatlan és a külső szemlélő által megtapasztalhatatlan, valamint színrevihetetlen – folyamatnak a következményeként a test kívül is megváltozik: leprás, undorító kéreg, felület képződik rajta. Egyfajta „páncél”, amely ezt a testet elkülöníti, megkülönbözteti a többi testtől. A rücskös, göbös testfelületet fedi el az a külső „keret”, amelyben a Szellem mindannyiszor megjelenik: a páncélzat, a „harcmez” („*armour*”, I. 1. 60.), amely rehabilitálja a deformálódott, visszataszítóvá lett testet. Elfedi annak eltorzult mivoltát.

De a testet borító páncélon kívül más dolog is látszik az elhunyt királyból, amire a szereplők utalnak: a sisakrostélyon át az arca. Ez az arc „zord” („*frowned*”, I. 1. 60.), „nagyon sápadt” („*very pale*”, I. 2. 232.), a szakálla éppoly szürkés, mint életében volt (I. 2. 238–240.). Az utóbbi testi jegyek, a fejnek és az arcnak a rostély nyílásán át látható elemei egyszerre hasonlítanak ahhoz és különböznek attól, amilyen a valahai király volt. A rostély mögötti fejnek azonban a legfontosabb vonása nem az, ahogyan kinéz, hanem az a tény, hogy beszél. Ahogy a rostély nyílik, úgy nyílik mögötte szólásra a száj, és ilyen szájhoz hasonlítja Hamlet azt a sírgödröt is, amelyből apja az élők közé visszatért:

mért tátotta ki
A sír, melybe beraktunk csöndesen,
Nehéz, márvány állkapcsát, hogy megint
Kivessen?

– kérdi Hamlet.⁷ Ezek a márvány állkapcsok („*marble jaws*”), amelyek eltemetésekor elnyelték a testet, most visszaöklendezik azt a külvilágra. Az elnyelő száj képének kiterjesztése az emberi testről a sírra mint nyílásra (szájra) azt jelzi, hogy a testi metafora egyetemes képként van jelen a darabban.

Amikor sor kerül Hamlet és a Szellem első párbeszédére, akkor a Szellem arról (is) beszél, hogy ha elárulná a túlvilággal kapcsolatos titkokat, akkor

⁶ „He pours the poison into the King’s ear.” (III. 2. 246.)

⁷ “why the sepulchre / Wherein we saw thee quietly inurned, / Hath op’d his ponderous and marble jaws / To cast thee up again!” (I. 4. 48–51.)

A legkönnyebb szavamtól felszakadna
A lelked, fiatal véred befagyna,
Szemed csillagként szökne ki köréből⁸

Ezek a vélelmezett testi reakciók, amelyeket a túlvilágról elmondandók hatására a Szellem szerint Hamlet átélne, egyfelől megidézik a hétköznapi élet metaforáit (háborgó lélek, az erekben megfagyó vér, a helyéről kiugró szem). Másfelől azonban sokkal erősebb képeken alapulnak. Ilyen a felboronázott lélek („harrow up thy soul”), amelyet e súlyos fémesszköz felsebez; a vér, amely éppúgy megáll az erekben, ahogy az a mérgezéskor történt (ott megalvadt, itt megdermed), valamint a szemek mint helyükről kiszakadó csillagok, amelyek a katasztrófát jelzik – hiszen a *disaster* alapjelentése (*dis aster*) az, hogy el a csillag(ok)tól – e metafora az egyéni reakciót univerzális dimenzióba helyezi. A Szellem olyan testi folyamatok bekövetkeztét jelzi, amilyeneken ő maga ment keresztül. Ezek a képek a felforgatott, illetve a felszabdalt test képei, amelyek nemcsak az idézett, hivatkozott helyen, hanem mindvégig jelen vannak a drámában.⁹

A Szellem (a holt király) megidézett módon az említett egérfogó-jelenetben kerül színre, amikor a színészek újrátjátszzák halálát. Ezt követően – ismét saját testi mivoltában, közvetlen módon – a Királyné szobájában játszódó jelenetben lép elő, a darabban utoljára. E jelenet elején, még a Szellem színre lépése előtt szúrja le a függöny mögött rejtőzködő Poloniust Hamlet. Az anyját annak bűnösségével és önáltatásával szembesítő fiú a következő – testi metaforákban bővelkedő – szavakkal fordul Gertrude-hoz:

Anyám, ne kend lelked csalóka írral,
Hogy nem bűnöd beszél, de tébolyom.
Az a fekélyre vékony bőrt növeszt csak,
S alatta titkon, mindent rohasztva
Terjed a kórság.¹⁰

A lelki-érzelmi folyamatok betegségek tüneteit hordozzák: az önfelmentés csak filmréteggel („film”) vonja be a fekélyes helyet („ulcerous place”), miközben egyre mélyebbre hatol láthatatlanul a fertőzés („infects unseen”). Hamlet olyan képekkel festi le a fekélyes fertőzést, amilyenekkel a Szellem a mérgezése következményeit,

⁸ „I could a tale unfold, whose lightest word / Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, / Make thy two eyes, like stars, start from their spheres”. (I. 5. 15–17.)

⁹ Hunt, John: „A Thing of Nothing: The Catastrophic Body in Hamlet.” *Shakespeare Quarterly* 39. 1. (Spring 1988), 31.

¹⁰ „Mother, for love of grace, / Lay not that flattering unction to your soul, / That not your trespass but my madness speaks. / It will but skin and film the ulcerous place, / Whilst rank corruption, mining all within, / Infects unseen.” (III. 4. 145–150.)

ami kettejük szemléletének, gondolkodásmódjának hasonlóságára utal. A folyamat itt fordított: a mérgezés esetében belülről haladt kifelé, a szétterjedő mérgeg hatására lepték el a testet a fekélyek. Hamletnek az anyjához címzett intésében viszont a fekély, a bőrnek, a testfelületnek a romlása már adott, s onnan, a felszínről hatol le a rothadás a test belső területeibe. Azaz a betegség következtében kölcsönös az átjárás a test felszíne és belseje között, az okok és a következmények felcserélhetők, az irányuk vagylagos. Ebből a kölcsönös átjárhatóságból az is következik, hogy a bőr mint testfelület nem képez valós határt a kint és a bent között. Az idézett rész másik vonatkozása, hogy a lelki folyamatoknak (érzelmeknek, erkölcsnek) testi inskripciói vannak, s azok éppoly változékonyak, mint a belső tartalmak. Mintha csak Foucault nézetét előlegeznék ezek a képek, aki arról ír, hogy a „testen találjuk meg az elmúlt események sebhelyeit, nyomait, ahogy belőle születnek a vágyak, ingadozások, tévedések; mindezek a testben alkotnak szövevényt, itt fejeződnek ki, majd hirtelen felbomlanak, küzdenek egymással, kioltják egymást, szakadatlanul folytatva élethalálharcukat”.¹¹ Ilyen dinamikus folyamat zajlik Gertrude lelkében és testén is, miként azt Hamlet lefesti.

Ha a Szellem a halálból színre léptetett alak példája, akkor Polonius a színről eltüntetett tetem exempluma. A 17. századi kiadások a Királyné kamrájában játszóató jelenet végén még nem szerepeltetik azt az instrukciót, hogy Hamlet „kivonszolja Poloniust”. A királyfit mindenestre a következő jelenetben az anyja már úgy említi, hogy „elvonszolta a testet, mit megölt”.¹² A király parancsa pedig a két udvaronc-hoz az, hogy „Keressétek meg s vigyétek a testet / Kápolnánkba”.¹³ A IV. felvonást kezdő három rövid jelenet Polonius teteme (annak holléte) körül forog. Amikor a két udvaronc Hamletet a holttestről faggatja, ő azt feleli, hogy azt „porral kevertem el, mellyel rokon”.¹⁴ Amikor pedig a király vonja kérdőre, hogy hol van Polonius, azt válaszolja, hogy „Vacsorán”, „Ahol nem ő eszik, hanem őt eszik”.¹⁵ Eszerint Hamlet a lordkamarást titokban eltemette. Később azonban azt mondja, hogy „De ha ebben a hónapban rá nem akad, / megérzi majd szagát, /ha jön felfelé a lépcsőn a csarnok felé.”¹⁶ Hamlet közlései a tetemről nem kongruensek: ha eltemette a holtat, akkor az nem áraszthat (majd) bűzt a lobby felől, ám ha mégsem temette el, csak elrejtette a palotában, akkor a bűz előbb-utóbb valóban a holttest nyomára fog vezetni. A gyorsan sorjázó jelenetek is valószínűtlenné teszik, hogy Hamletnek lett volna módja elhantolni Poloniust (még akkor is, ha tudjuk, hogy a színpadi idő

¹¹ Foucault, Michel: „Nietzsche, a genealógia és a történelem.” In Uő: *A fantasztikus könyvtár*. Ford. Romhányi Török Gábor. Pallas Stúdió–Attraktor Kft., Budapest, 1998. 80.

¹² “To draw apart the body he hath killed.” (IV. 1. 24.)

¹³ “Go seek him out; speak fair, and bring the body / Into the chapel.” (IV. 1. 36–37.)

¹⁴ “Compounded it with dust, whereto ‘tis kin.” (IV. 2. 5.)

¹⁵ “At supper.” “Not where he eats, but where he is eaten”. (IV. 3. 18, 20.)

¹⁶ “But, indeed, if you find him not within this month, you shall nose him as you go up the stairs into the lobby.” (IV. 3. 34–36.)

nem reális idő). Az ugyancsak valószínűtlen, hogy már a férgek vacsorája volna a ledőfött tanácsnok (akár a földben, akár egy rejtkehelyen). Lényegesebbek ismét azok a képek, amelyekkel Hamlet a holttestet lefesti. A felbomló, szertefoszló test ezúttal úgy veszíti el határait, körvonalait, hogy férgek eszik s rágják amorffá. Hamlet e testet tehát átadja a természet körforgásának, amelyben semmi sem rendelkezik végleges, határozott kontúrokkal, hanem minden átváltozik, s ez a metamorfózis a férgek közreműködésével zajlik. A bűzt árasztó tetem is a bomlást és az oszlást társítja.

Polonius a drámában nincs eltemetve, teteme nem kerül a szertartás és a hagyomány által megkívánt módon elkülönítésre, s emiatt – látens módon – ő is kísért. Érte tér vissza Laertes bosszút állni. A lázadó csoport élén a palotába berontó ifjú pontosan regisztrálja is ezt a hiányt, amikor így támad a királyra:

Halála módja, titkos temetése –
Kard, címer, zászló nem volt hamvain,
Főúri pompa, szertartás se volt –
Mindez az égből a földre kiált,
Magyarázatot kérek!¹⁷

Míg a megölt király Szellemként (és színpadi testként) visszatér, addig Polonius tetemének eltüntetése a holttestnek, és az azzal való bánásnak egy másik markáns példáját képviseli a történetben. Az ő elmaradt temetése vezet át Ofélia csonka temetésének jelenetéig, illetve azt megelőzően a tátongó sírból felszínre hajigált koponyák (köztük Yorické) epizódjáig.

A sírásó-jelenet a temetési szertartás mikéntjével indul, a két sírásó azonnal a halál módjával összefüggő végtisztesség teljességét avagy csonkaságát tematizálja. Oféliáról tudjuk az előző jelenetből, hogy vízbefúlt, az viszont, hogy ez véletlenül vagy szándékkal következett-e be, egyelőre eldöntetlen, bár a jól értesült sírásók inkább az öngyilkosságot tartják igaznak. „Ha nem udvarhölgy lett volna, kívül temetnék a keresztény temetőn” – mondja az egyik.¹⁸ A sírásók az öngyilkossági módokról is szót ejtenek: ezek a vízbe fulladás és az akasztás („drown or hang”). A sírásás során előkerülő koponyák kapcsán Hamlet különböző feltételezésekbe bocsátkozik arról, hogy életében ki is lehetett az illető. A tátongó (tátott) sírgödör képi analógiájához kapcsolódóan Hamlet a koponyák esetében a szájról beszél, arról, hogy „e koponyában egykor nyelv is volt, és énekelni tudott”, azt taglalja, hogy akár politikus, akár udvaronc, akár ügyvéd volt az illető, a beszéd volt az

¹⁷ “His means of death, his obscure burial - / No trophy, sword, nor hatchment o’er his bones, / No noble rite nor formal ostentation - / Cry to be heard, as ‘twere from heaven to earth, / That I must call ‘t in question.” (IV. 5. 207–211.)

¹⁸ “If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out o’ Christian burial.” (V. 1. 21–22.)

éltető eleme, a túl sok beszéd. Mielőtt Yorick koponyájára kerülne a sor, előbb még a holttest felbomlásának időtartalmáról diskurál Hamlet a sírásóval. Mindketten rothadásról beszélnek, Hamlet azt kérdi: „Mennyi ideig tart, míg egy ember elrothad a földben?”, amire az első sírásó így válaszol: „Hitemre, ha már halála előtt nem rohad meg, mert manapság annyi rosseb rágta testet hoznak ide, mely a temetést is alig bírja ki, eláll az vagy nyolc vagy kilenc évig”.¹⁹ A holttestek eszerint a darab jelen idejében nem (csak) a sírban fognak felbomlani, hanem közülük sok már eleve rothadt („pocky”), amikor eltemetik. E rothadásnak indult testek groteszk ellenpontja a cserzővarga („tanner”) teste, akinek bőre maga is kicserződik, s így ellenáll a rothadásnak. Kétfajta holttest van tehát, az egyik, amelyik eleve rothadtan érkezik a temetésre, illetve egy másik, amelyik majd’ egy évtizedig ellenáll a felbomlásnak. Mindez a test felületének különbözőségében kerül kifejezésre: a bőr ellenálló avagy foszlásnak indult volta alapján – ez utóbbi kép pedig ezt a motívumot a fekélyvel, leprával, ótvarral borított testnek a fentiekben idézett képzetrendszeréhez rendeli.

Yorick és az ő koponyája a *Hamlet* emblematikus képe. Míg a Szellem esetében ő beszél, és Hamlet hallgatja a szavait, a sírásó-jelenetben Hamlet beszél Yorickról és Yorickhoz. Hamlet érzései legalább annyira ambivalensek, mint a Szellem esetében: „hogy borzad tőle a képzeletem. Felfordul tőle a gyomrom” – mondja Yorick koponyájára,²⁰ miközben meghitt gyerekkori emlékeit idézi. Míg a halott apja szellemével való viszonyban Hamlet passzív, és nem esik szó kettejük kapcsolatáról, addig Yorickról rajongással beszél, és a fizikai kontaktus, a testi intimitás az egyik fő tényezője az udvari bolondról mondottaknak, aki a gyermek királyfit ezerszer a hátán lovagoltatta, és akinek a gyermek megszámlálhatatlanul sokszor csókolta az ajkait. Ezek az ajkak – mint a korábban játékba vont koponyák is – a beszélés révén voltak egyediek: Yorick viccei, dalai, sziporkái neveltették meg az udvart. A száj most néma, a szemgödör üres – mindez ellentétben a Szellemmel, ahogy a koponyacsont póresége is, amelyet nem borít sem hús, sem bőr. A sisakrostélyon át megszólaló és kipillantó Szellemet a páncélzat elrejti, testi vonásai csak körvonalként adóttak. A koponyából sem lehetne az udvari bolondra ismerni, ha a sírásó nem azonosítaná azt Yorickéval. De amint Hamlet ekként viszonyul hozzá, a magatartása is megváltozik. Míg a többi koponya esetében általános jellemzést ad arról, éltükben kik lehettek (hiszen nem ismerte őket), addig Yorick esetében megjelenik a személyesség és az önreflexió.

A Yorick koponyáját kezében tartó Hamlet ebben a maradványban önmagára is tekint: az üres szemgödör felnagyítja a szemnek és a látásnak a jelentőségét (ami

¹⁹ “How long will a man lie i’ th’ earth ere he rot?” “I faith, if a’ be not rotten before a’ die – as we have many pocky corpses now-a-days that will scare hold the laying in – a’ will last you some eight year or nine year.” (V. 1. 148–151.)

²⁰ “how abhorred in my imagination it is! My gorge rises at it.” (V. 1. 168–169.)

a drámának ugyancsak meghatározó motívuma). Ha a rostélyon át egy ismeretlen világba tekintett, akkor a szemüregbe nézve egyszerre lát bele saját múltjába (a gyerekkorába) és önnön jövőjébe (halálába). A csupasz koponya és az üres szemgödör, azaz a hiány, az üresség, üregesség, a pusztá vázra való redukálódás fejezi ki a testiségének szétforgácsolódásával együtt a szubjektumától való megfosztódásának, megsemmisülésének tapasztalatát. Erre is érvényesnek tekinthetjük Norman Brysonnak egy Raffaello-festmény kapcsán tett megállapítását, miszerint „a néző szubjektum önmaga feletti uralma magában rejtí saját megsemmisítésének elvét: a nézés momentumának egyik feltétele a szubjektum mint középpont megsemmisítése”.²¹ A Yorick koponyáját kezében tartó és annak szem(gödr)ébe néző Hamlet tekintete az azonosulásnak legmélyebb fokát képviseli, mivel ennek a „szembesülésnek” a révén Hamlet nyilvánvalóvá teszi, hogy darabbeli helyzetében Yorick egykori helyzetét veszi magára, azzal azonosul, azt követi.

A sírból kihajigált koponyák a gödör újrahasznosítását szolgálják, helyet adnak az új holttest befogadásának. A temetési szertartás azonban kettős értelemben is csonka, a pap csak részleges gyászszolgáltatást celebrál, és az Ofélia teteme után a gödörbe ugró Laertes és Hamlet miatt a sír szája a jelenet végén nyitva marad (legalábbis semmilyen utalás nincs a ceremónia befejezésére). A lányról a fivére mondja, hogy „tegyék a földbe, / Szeplőtlen, szép testéből violák / Nyíljanak”.²² Ofélia felbomló húsa („flesh”) fogja majd táplálni a virágokat. A Laertesre licitáló Hamlet a gyászanak mértékét – egyebek mellett – azzal is hangsúlyozza, hogy a „mit tennél” kérdéssorban azt is mondja: „Széttépnéd magad?”²³ A sírjukra hányandó Olimposzi hegyeket pedig bibircsókhoz („wart”) hasonlítja. A gyász szélsőséges lelkiállapota nyomán a testképek is radikalizálódnak: az önszétszagatás az autoagresszióknak különleges formája, a hegyek alá való eltemetetés bagatellizálása (szemölcshöz, pörsenéshez való hasonlítása) pedig ugyancsak az önfelszámolás vágyának sajátos megnyilvánulása.

A zárójelenetben a bor, a vér és a méreg játszik a test(ek) szempontjából meghatározó szerepet. A párbajban Hamlet és Laertes sebet ejt egymás testén, mindketten véreznek, de a mérgezett (és felcserélt) tör miatt a szervezetükben valami hasonló játszódhat le, mint amiről saját mérgezése kapcsán a Szellem beszélt. A borból ivó Királynét – rövid haldoklás után – megöli a borba tett méreg, aztán Claudius utána hal a mérgezett tör ejtette sebtől és a mérgezett bortól. Laertes is, Hamlet is a méregbe mártott tör miatt, a testükön ütött seb, a testen nyitott rés hézagán beléjük jutó méreg következtében hal meg. Utolsó haldoklóként Hamlet

²¹ Bryson, Norman: „A tekintet a kiterjesztett mezőben”. Ford. Végső Roland. *Enigma* 41 (2004), 50.

²² “Lay her i’ th’ earth; / And from her fair and unpolluted flesh / May violets spring!” (V. 1. 219–221.)

²³ “Woo’t tear thyself?” (V. 1. 256–257.)

önmagát halottnak mondja, a halált pedig őt fogva tartó őrnek: „a bőszen fegyőr, / A Halál ki nem enged”.²⁴ A megérkező Fortinbrasnak Horatio javasolja azt, hogy „a holtakat / Magas deszkán közszemlére tegyék”, amit a norvég meg is fogad, s a dráma utolsó soraiban úgy rendelkezik, hogy

Négy százados
Emelje Hamletet mint katonát
Az emelvényre, mert ha él, kiváló
Király lett volna valószínűleg.
Útját kísérje katonai pompa,
Katonazene.
Föl a holttesteket. A csatatéren
Szép volna ez, de itt szemlélni szégyen.
Lőjetelek sortüzet.²⁵

Hamlet teste ebben a végtisztességben – ami már kívül van a dráma terén – katonai küllemet, keretet, identitást kap. Olyat, amellyel a történet során nem rendelkezett. Katonaként helyezik a ravatalra, katonai végtisztességben részesítik. Simon Barker szerint: „Különös módon az egyetlen pillanat, amikor Hamletet biztosan rögzített identitásban látjuk, az, amikor Fortinbras gyakorlatilag kijelenti, hogy Hamlet mindvégig katona volt. (...) ekként rögzítve Hamletet, potenciálisan elszakítja a herceget saját (vagy Horatio) történetétől, és a militarizmus felülírja a tragikus formát”.²⁶ És valóban, mindazok a testképzetek (élőké vagy holtaké), amelyek a drámában megjelentek a felnyíló, szétforgácsoló, töredezett, oszlásnak indult, fekélyes emberi testről, nem zárhatók le a maguk amorf, átváltozó formájában. Hamlet ily módon végül kívül kerül azon a test-transzformációs folyamaton, amely a dráma világát jellemezte, s „amelyet a határok és a különbségek végtelen eltolása működtet”.²⁷ Kívül kerül rajta, hiszen ekkor már halott, és egy külső erő (Fortinbras) hatására a halálban nyeri el az apjával történő azonosítást, akinek (a dráma előtti időben) kitüntetett vonása volt a katonai-vezéri szerep. Míg tehát a sírásó-jelenetben Hamlet maga azonosult Yorickkal, addig az epilógusban Fortinbras Hamletet az apjával azonosítja.

²⁴ “this fell sergeant, death, / Is strict in his arrest” (V. 2. 317–318.)

²⁵ “give order that these bodies / High on a stage be placed to the view” (V. 2. 359–360.). “Let four captains / Bear Hamlet, like a soldier, to the stage; / For he was likely, had he been put on, / To have proved most royally. And, for his passage, / The soldiers’ music and the rites of war / Speak loudly for him. - / Take up the bodies. – Such a sight as this / Becomes the field, but here shows much amiss. - / Go bid the soldiers shoot.” (V. 2. 377–385.)

²⁶ Barker, Simon: *War and nation in the theatre of Shakespeare and his contemporaries*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007. 148.

²⁷ Brandstetter, Gabriele: „*Test-transzformációk a kortárs táncperformanszokban*”. Ford. Kiss Gabriella. In: *Kortárs táncelméletek*. Kijárat, Budapest, 2013. 114.

A történetben azonban – kísértése dacára – az idősebb Hamlet mindvégig halott, s felbukkanása csak felerősíti azt a tapasztalatot, hogy „a halál a különböző távollétek skáláján mint végső horizont jegyzi magát, mely egy olyan világot nyit meg, melyben a szubjektum *nem* reprezentált, nem tükrözött, és narcisztikusan nem megerősített. Sokkal inkább másikként, idegenként kell megjelennie saját egyéni imagináriusával a színház idegen szimbolikus rendjén belül”.²⁸ Hamlet katonaként történő felravatalozása és rövidest katonai jegyekkel kísérendő eltemetése a test szempontjából történő értelmezésben azt a belátást is játékba hozza, hogy Fortinbras olyan identitást ruház a holt királyfira, amely a test (az emberi testek) megsebzésére és elpusztítására épül. Horatio még csak a tetemek közszemlére tételéről beszél, de a norvég királyfi már olyan utasítást ad, hogy Hamletet *mint katonát* tegyék az emelvényre. A drámának ebben a záró gesztusában – az emelvényre helyezésben – már ott van a holttestnek az élőkétől történő térbeli elkülönítése, annak kifejeződése, hogy „a halál valójában nem az *idő*, hanem a *tér* dimenziójába tartozó jelenség”.²⁹ És ez az, ami a *Hamlet*ben nem a szokásoknak, hagyományoknak megfelelően történik: az el nem gyászolt gyász (Lacan) az apa esetében a temetést követő gyors esküvőben nyilvánul meg, a Szellem e másik térből (a halottak világából) lép elő. Polonius nem kap állami temetést (tetemet a királyfi titkos helyre dugja), Ofélia csonka gyászszertartásban részesül csupán, nem a végtisztességhez szükséges teljes ceremóniában, Hamlet és Horatio a temetőben időznek, és koponyákról, koponyákkal társalognak. Amikor Fortinbras első intézkedésével a holttesteket máshová viteti, akkor ebben a gesztusban az a tapasztalat ölt testet, hogy „a kihűlt test az aszocialitás terét alakítja ki; olyan teret, melynek a határait a lehető leghamarább ki kell jelölni, s ezzel megakadályozni, hogy a felfordulás ne terjedjen szét az élet minden területére”.³⁰ A *Hamlet*ben ez az elkülönítés sérelmet szenved, a holttestek jelen vannak az élők világában, amely a felfordulás és a pusztulás jegyeit ölti magára, a betegség ismérveit mutatja, ahogy az egyik mellékszereplő a dráma elején diagnosztizálja is: „A dán államban rothad valami”.³¹ Mindaz a betegség, felbomlás, romlás, rothadás, amely a drámában szereplő egyes alakok kapcsán megjelenik, analóg módon kiterjed a drámabeli világ egészére, amelynek rendbe tételére Hamlet rendeltetik. S ő úgy „gyógyítja” meg a beteg államtestet, hogy „orvosságot” önt a király szájába, és kimetszi törével (mint sebészkéssel) az államtestből a beteg részt, Claudiust.

²⁸ Siegmund, Gerald: „*Tapasztalat, ott, ahol nem vagyok*”. In: *Kortárs táncelméletek*. Ford. Faluhelyi Krisztián. Kijárat, Budapest, 2013. 137.

²⁹ Macho, Thomas H.: „*A hiányzás botránya. Gondolatok a halál térbeli rendjéről*.” Ford. Balogh István. In: szerk. Dietmar Kamper és Christoph Wulf, *Antropológia az ember halála után* Jósöveg Könyvek, Budapest, 1998. 80.

³⁰ I. m. 84.

³¹ “Something is rotten in the state of Denmark.” (I. 4. 90.)

RÁKAI ORSOLYA

Ideológia és irodalom határain

Tormay Cécile értékelése az 1930-as években

Tormay Cécile írói munkássága ma sem sokkal ismertebb, mint a 20. század második felében volt. Bár a két világháború közti politikai nézeteinek és tevékenységének köszönhetően manapság egyre kifejezettebb igény mutatkozik alakjának irodalomtörténeti újraértékelésére is, és művei sorra jelennek meg új kiadásban, nem túlzás azt állítani, hogy a szerző alakját masszívan körülvevő kultusz – pro és kontra egyaránt – akadályozza a művek újraolvasását. Ilyen körülmények között óhatatlanul felvetődik az a kultusztörténeti jellegű kérdés, hogy ha az irodalmi művek irodalmi-esztétikai szempontú újraolvasása nem történik meg, akkor minek az alapján kerülhetnek nem vagy nagyon felületesen olvasott szerzők hirtelen (újra) nagyra értékelt pozícióba? E kérdés csak látszólag költői („politikai okból”), valójában az irodalomnak, az irodalom tanításának és általában az irodalom „társadalmi felhasználásának” összetett problémájáról van szó. A kultikus szerzők kiválasztása nem esetleges, de ez elsősorban kritikátörténeti probléma. Hogyan, milyen értékelő szövegekre megy vissza végső soron a kiválasztás, milyen kontextusba illeszkednek e szövegek (része-e egyáltalán ennek a kontextusnak maga a tárgyalt mű a saját szövegszerűségében), milyen érveket használnak, és hogyan képesek ezek az esztétika és az irodalom határait már születésük pillanatában áthágó „kritikai” írások olyan hatékonyan betagozódni ideológiai és politikai folyamatokba? Az „irodalomtörténetibb” jellegű válasz erre e folyamat részletes vizsgálata – de ez nyilván nem lehet célja e rövid dolgozatnak. A másik válasz az irodalom és az ideológia – jelen esetben a nemzeti ideológia – kapcsolataival és e kapcsolat szövegszintű működésével függ össze, mindenekelőtt a kollektív identitások textuális, a társadalmi kommunikáció szabályai segítségével létrejövő volta, továbbá ezen identitásoknak a társadalmi kommunikáció nyilvános tereiben való (folyamatos) létrehozása révén. Ilyen folyamatokban maga az adott irodalmi mű (még akár kanonikus, hagyományosan magasra értékelt klasszikus mű) is részt vehet, és sokszor részt is vesz, de elképzelhető, hogy inkább csak sajátos, reduktív értelmezői eljárások révén kerül ilyen helyzetbe egy mű. A kultuszkutatásban

ez utóbbit nevezték el appropriációnak, az irodalmi mű politika (vagy erkölcs, vagy vallás) általi kisajátításának, s egyszersmind aktív, mondjuk így, „társadalmi hatóerővé” tételének. Jelen írás célja tehát ennek a kérdésnek a körvonalazása lenne: az, hogy hogyan alakulhatott ki Tormay munkássága körül olyan kultusz, amely paradox módon épp a kritikailag két legsikerültebbnek tekintett művét tekinti a lehangsúlytalanabbnak.

Írónia és kultusz nagyon ritkán férnek meg egymás mellett, de a kultikus kisajátításra-kisajátítódásra általában is jellemző, hogy a kritikai interpretációnak csak egy-egy elemét emeli ki, s azt általánosítja. A többlépcsős reduktív folyamat eredményeként egy olyan ideologikus kommunikáció jön létre, amelynek a konkrét műhöz, művekhez már nem feltétlenül van köze, sőt, egyenesen feleslegessé teszi azok újraolvasását, újraértelmezését. Tormay esetében ez a folyamat azért különösen érdekes, mert többször és többféle előjellel is lezajlott, illetve ma is zajlik. A műveit övező kritikai figyelem már korán sajátos útra tért a szerző politikai pályájának következtében.

A harmincas évekre kialakuló Nemzet Nagyasszonya szerep már a politikai alapú kultusz eredménye, s ez (vagyis a politikai kultusz) hat vissza az irodalmi alkotások értékelésére is. Az író mai értékelését nehezíti, hogy kiemelt kultikus figurává vált, s kultusza web2-eszközökkel is terjed – vagyis a politikai szubkultúrának is fontos szereplőjévé vált. Nem véletlen, hogy e politikai szubkultúra első sorban a *Bujdosó könyv* szerzőjének tartja, másodsorban a töredékben maradt trilógiát értékeli (a két világháború közti érvekre emlékeztető módon mindenekelőtt az áthallásokért). A két korai regény, melyet a kortárs irodalom mértékadó kritikussai is sokra tartottak, s melyek máig időtállóan bizonyultak (s amelyeket a Nobel-díj bizottság is elismert), csak mint „jó pont” szerepel, nem hangsúlyos eleme az életműnek. Érdekes egyébként a Nemzet Nagyasszonya szerep és jelző kialakulása is (amit kultusztörténeti szempontból kifejezetten tanulságos lenne megvizsgálni). Az egyik legambiciózusabb honlapon szereplő életrajz (mely a *Bujdosó könyv* új kiadásához készült a rekanonizáció és a panteonizáció céljával) kiemeli, hogy Tormay október 8-án, „a Magyarok Nagyasszonya, Szűz Mária” ünnepén született (Csontos 2008), s a magányosan, legalábbis férj és család nélkül, hangsúlyozottan csak a nemzet iránti kötelességeinek élő író-politikusnő megnyilvánulásai támogatták is ezt a korabeli sajtóban megfogalmazódó kultikus párhuzamot. A *Bujdosó könyv* azért válhatott mérföldkövé a kultusz útján, mert e művében történt meg kifejezett önazonosítása a nemzettel: Tormay saját fájdalomként, saját teste és lelke szétszaggyatásaként írja le az ország megcsonkítását, ezzel igazolva a hangnemet és a stílust. A nemzetet megszemélyesítő csonka nőalak, a Magyar Fájdalom szobra, melyet számtalan helyen felállítottak a korabeli Magyarországon, mintegy saját képmásává válik, s ez az azonosság (egyfelől a területeit veszített országot megszemélyesítő allegorikus nőalakkal, másfelől az országot óvó, megmenteni igyekvő Magyarok Nagyasszonyával) küldetéstudatát éppúgy megacélozta, mint

a személye körül kiépülő kultuszt. Valószínűleg ez a Nemzet Nagyasszonya imázs lehetett egyébként a legfőbb gátja annak, hogy az irodalmi életben nem tudta a vágyott irányító-vezető szerepet eljátszani (holott azt nagyon fontosnak tartotta). A *Napkelet* szerkesztőjévé való kinevezése után azonnal „kiszervezi” a kapcsolat-tartással, szerzőkereséssel kapcsolatos feladatokat, nem tartva magát méltónak, és félve a szerkesztői pozíciótól (holott ekkor már igen komoly és aktív, éles konfrontációktól sem mentes közéleti tevékenységet tudhat maga mögött, a szervezői munkában és a nyilvánosság terein való megszólalásban tehát egyáltalán nem volt gyakorlatlan kezdő). Ez az imázs saját identitás- és asszimilációtörténetének végpontja, egyszerűsített pedig a Tormay-kultusz kezdőpontja.

Értékelése tehát részben politikai alapokon nyugodott már az ő korában is: az 1930-ban megkapott díjat, a Corvin-koszorút ugyanebben az évben alapította Horthy Miklós, akit Tormay kezdettől lelkesen és tántoríthatatlan hűséggel támogatott. Cserébe ő is számíthatott a kormányzó jóindulatára – az 1925-ös híres rágalmazási perben például (amikor Zichy Rafael „természetellenes viszony” fenntartásának vádjával perelte be volt feleségét és Tormayt) Horthy személyes közbenjárására adott igazat a bíróság Tormaynak, és ítélte el Zichy grófot másfél évre. Legalább ilyen gyakran szokták emlegetni Tormay Nobel-díj jelölését (a rajongók időnként egyenesen Nobel-díjról beszélnek), mint egyértelmű bizonyítékát annak, hogy Tormay Cécile a 20. század legjobb magyar írója, hiszen 1937-ben pusztán hirtelen halála akadályozta meg, hogy megkapja a rangos, világszínvonalat bizonyító kitüntetést.

A rajongók könnyedén felülemelkednek azon a tényen, hogy egyrészt Tormay ekkor már hosszabb ideje betegeskedett, másrészt a Nobel-díjat posztumusz is oda lehet ítélni, ha az eljárás ideje alatt a díjra jelölt meghal (már 1931-ben így kapott Nobel-díjat például Erik Axel Karlfeldt svéd költő). A helyzet ennél bonyolultabb és érdekesebb volt. Ahogyan a kérdéssel újabban behatóbban foglalkozó Kollarits Krisztina összefoglalta (Kollarits 2011), sokáig nem is jelöltek magyar részről a díjra senkit – lényegében csak az országimázs új szerepbe kerülésével (és az irodalom ebben játszott szerepével) vált fontossá a magyar irodalom hivatalos fórumai számára a Nobel-díj az 1920-as években. Az imázsteremtő funkciót több tényező is mutatja: 1926-ban a magyar bizottság részéről Horváth János legalkalmasabbnak és az irodalmi Nobel-díj célkitűzéseivel legközelebb állónak Herczeg Ferenc *Az élet kapujában* című történelmi regényét tartotta. A regény, amely az Európa által magára hagyott, a török veszéllyel küzdő Magyarországgal foglalkozik, azért nem juthatott az első körön túl, mert nem készült el időben a német fordítása, sőt a következő évben sem, amikor pedig a Nobel-díj bizottsága még fenntartotta Herczeg jelölését. Ez a tendencia érzékelhető a későbbiekben is. Igaz, hogy 1935-ben Szabó Dezsőt is felterjesztették, ám nem magyar részről (az uppsalai egyetem finnugor nyelvésze, Björn Collinder javasolta [Kollarits 2011:37]), s itt is ugyanúgy a fordítás hiánya miatt nem kerülhetett a magyar szerző a jelöltek közé.

Tormay Cécile-t magyar részről jelölték, kétszer is, 1936-ban és 1937-ben. Sokkal jobban indult, mint Herczeg vagy Szabó Dezső, hiszen korai művei hamarabb jelentek meg idegen nyelven, mint magyarul, és már pályája elején komoly nemzetközi hírnevet szereztek számára. Emellett 1931-ban a svéd akadémia, egyszersmind a Nobel-díj bizottság egyik tagja, Fredrik Böök méltatja igen meleg hangon magyarországi útjáról szóló könyvében. Ráadásul Tormay 1935-ben a Népszövetség Szellemi Együttműködés Bizottságának tagja lett, ami nemzetközi ismertségének is jót tett. Az eddigi magyar jelöltek közül tehát ő volt az egyetlen, aki nem a tökéletes ismeretlenségből és nyelvi elszigeteltségből érkezett, s ez önmagában elegendő lehetett arra, hogy bekerüljön a második fordulóba, ám a díjra végül mégsem javasolták. Kollarits Krisztina kiemeli, hogy ez „nem csupán írói életművén, de a Svéd Akadémián belüli erőviszonyokon is múltott” (Kollarits 2011:37), ám dolgozatából úgy tűnik, hogy véleménye szerint jóval inkább az említett erőviszonyok felelősek a díj elmaradásáért, mint az életmű gyengéi. Kollarits bemutatásából az a kép alakul ki, hogy a Nobel-díj bizottság a népszerűbb, „mindenki számára megközelíthető irodalom” felé fordult volna, amivel szemben a Tormayt is támogató Böök egy exkluzívabb irodalomfelfogást képviselve maradt alul. A probléma az, hogy magából a bemutatásból ez nem feltétlenül igazolódik: maga Kollarits írja, hogy Böök jelöltje, Paul Ernst (akit az 1932-ben díjazott Galsworthy helyett javasolt) a következő évben bekerült a díjazottak közé, 1934-ben pedig a két vitatkozó oldal egyetértett Pirandello jelölésében. A továbbiakban sem látszik különösebben határozottan, hogy a jelölést az exkluzivitás versus népszerűség mentén döntötte volna el a svéd akadémia. Az 1936-os bizottsági vélemény Tormayt kifejezetten esztétikai okok miatt nem javasolta, nem pedig azért, mert túlságosan nehezen érthető, a közönségnek nehezen megközelíthető lett volna, ahogyan azt Kollarits Krisztina is idézi. Az igazán érdekes azonban az, hogy lényegében az új középkori trilógia, *Az ősi küldött* volt az, ami úgymond lehúzta a mérleg nyelvét, melyet pedig Tormay épp a Nobel-jelölés kedvéért igyekezett rohamléptekkel befejezni – ugyanazt a vonalat erősítve egyébként ezzel, amelyet Herczeg Ferenc történelmi regényének jelölésével elindított a magyar bizottság, s amely már akkor is sikertelennek bizonyult. A korai regények (az *Ember a kövek között* és *A régi ház*) értékeit messzemenően elsmerte a Nobel-díj bizottság is. Különvéleményében Böök azonban épp azért emeli ki *Az ősi küldött* elkészült részeinek jelentőségét, mert párhuzamai révén ráirányítja a figyelmet az elszigetelt magyarság világháborús sorsára, s ezen túlmenően is fontosabbnak tartja, hogy Tormay „erkölcsileg és művésziileg jelentős személyiség”, mint azt, hogy „jellemalkotó ereje korszerűtlen” (Svensén 2001:257-259; idézi Kollarits 2011:41). A másik különvélemény szerzője, Heinrich Schück is ugyanezeket emeli ki, ám épp fordított előjellel: megértem, írja, „hogy nagyon szép gesztus lenne megjutalmazni a magyar írónőt, Tormay Cécile-t, akiről azt tartják, hogy nagyon rokonszenves, nemes lelkű és jelentős személyiség, és aki egy olyan kicsi, elnyomott nemzethez

tartozik, amelyre korábban irodalmi Nobel-díjjal még nem hívták fel a figyelmet. De Tormay írásai nem felelnek meg a követelményeknek. Nekem a legjobbnak *A régi ház* tűnik. De hasonló jó regényeket tömegével találni, és az *Ősi küldött* – még ha nem is befejezett – véleményem szerint, úgyszólván gyenge. Egy történelmi regényben mégiscsak karaktereket festenek le, és itt egyáltalán nem található ilyesmi. A hős – a tulajdonképpen egyetlen egyéniség – egy középkori lovag –, de alakja olyan, mint egy olajnyomat, hiányzik a történelmi kornak megfelelő beszédmód és korfestés” (Svensén 2001:255-256; idézi Kollarits 2011:41). Schück, ahogy Kollarits Krisztina kiemeli, másutt is kifejtette már a történelmi regénnyel kapcsolatos aggályait, így gyanítható, hogy ebben az esetben valóban szerepet játszhattak a műfajjal kapcsolatos viták is. Ám egyértelmű, hogy Tormay esetében nem pusztán arról volt szó, hogy az ellene szavazó döntéshozók másként értelmezték a történelmi regény fogalmát, mint a mellette állók, hiszen Böök nem azért tartotta méltánylandónak Tormay trilógiájának beadott első kötetét (amelyet egyébként, elkerülendő Herczeg Ferenc sorsát, az író a megírással párhuzamosan fordíttatott németre), mert az közelebb állt volna a történelmi regény általa elfogadott koncepciójához (bármilyen legyen is az), hanem mert lényegesebbnek tartotta Tormay és a mellette való döntés irodalmon kívüli, politikai értékét, mint a mű irodalmi színvonalát.

Böök egyébként maga is igen érdekes, ellentmondásos figura volt: nyíltan németbarát, aki a harmincas évek náci hatalomátvételét is üdvözlötte, s még a könyvégetést is úgy értékelte, mint „a dolgok új rendjének jelét” (s nem negatív előjellel), a II. világháború elején pedig nyilvános beszédet tartott a Lundi Egyetem diákjainak, melyben felszólította őket, hogy engedjék át magukat a közelgő vihar-nak, ahogyan a fűszálak a szélnek (s mely beszéd az egyik fő oka volt háború utáni mellőzésének és teljes elszigetelődésének) (vö. Holmquist 2007 :33). Ugyanakkor az általa oly melegen támogatott Paul Ernst a századfordulóig militáns marxista volt, maga Böök pedig rokonszenvezett a cionizmussal, s a nácizmus fajiságelméletének gyakorlati „alkalmazását” már a harmincas években kritizálta, 1929-ben pedig épp ő mondta el a Nobel-díjas Thomas Mann laudációját.

Hipotézisként mindenképp megfogalmazhatjuk, hogy a magyar Nobel-díj elmaradását valószínűleg nem valamiféle rejtélyes ellenszenv okozta a század első felében. Az egyik ok sokkal inkább a fordítások hiánya és általában a magyar kultúra nagyon töredékes nemzetközi jelenléte (ezt Kollarits Krisztina is kiemeli) – épp ezen kívánt segíteni a Klebelsberg-kultuszkormányzat többek közt a Gragger Róbert által megalapított hungarológia propagálásával és a Collegium Hungaricum hálózatának kiépítésével. A másik ok azonban véleményem szerint ugyanaz, ami a két világháború közti irodalom jelentős részének – így Tormay Cécile életművének – elsüllyedéséért is felelős: a korabeli hivatalos irodalomszemlélet éles modernitás-ellenessége (amennyiben modernen itt mindenekelőtt az autonóm, nem a politika mezejének pusztá meghosszabbításaként értett irodalmat értjük) és anakronisz-

tikus volta. Az irodalom ugyanis – ahogy az őt körülvevő társadalom – már a modern elkülönült szerepkörök szerint létezett, ahol az irodalmi értéket nem a politikai vagy erkölcsi helyesség, hanem az irodalmi-poétikai „jól megalkotottság” szabja meg. Azok a szerzők azonban, akik ilyen módon fogták fel az irodalmat, láthatatlanok voltak az Akadémián, az egyetemen és a hivatalos irodalomtudomány és -kritika fórumain állók számára, akik kezében volt természetszerűleg a honi Nobel-díj jelölések kezdeményezése is. Ennek a (legszínvonalasabban épp Horváth János által képviselt) premodern, az irodalmat végső soron a nemzet szolgálójaként, szószólójaként, s az egységesnek és egyetlennek tekintett nemzeti identitás fenntartójaként-megőrzőjeként felfogó irodalomszemléletnek a korabeli világirodalomban már anakronisztikus volta bizonyosodott be a húszas és harmincas évek magyar Nobel-jelöléseinek sikertelenségében.

Irodalom

Csontos Péter 2008. „Tormay Cecile, a magyar irredenta (sic) Nagyasszonya” http://tormayc.webs.com/tc_csp.html (A szöveg nagy része másutt Takaró Mihály munkájaként van feltüntetve, vö. pl. http://kkbk.blog.hu/2009/07/24/tormay_cecile_1)

Holmquist, Ivo 2007. „Jewish authors and intellectuals in Sweden and Denmark pre and post the holocaust.” In: Jaak de Vos (szerk.), *De holokaaszt herschrijven? Joodse Post Holocaust-Literatur*, Gent: Academic Press.

Kollarits Krisztina 2011. „A Nobel-díj árnyékában.” *Magyar Napló* 2011/12. (23. évf.) 35-43.

Svensén, Bo 2001. *Svenska Akademiens Arkiv. Nobelpriset i litteratur. Nomineringar och utlatanden 1900–1950*. Utgivna av Bo Svensén. Del II. 1921–1950. Svenska Akademien, Stockholm, 2001. [Svéd Akadémia Archívuma. Nobel-díj az irodalmiban. Jelölések és vélemények 1901–1950. I–II. Sajtó alá rendezte Bo Svensén. Svéd Akadémia, Stockholm, 2001.].

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

A történelmi regény létezési módja

„Aki nem érzékeli, milyen kíméletlen (brutale) és értelem nélküli a történelem, azt az ösztönös törekvést sem fogja megérteni, mely arra irányul, hogy értelmessé tegyük a történelmet.”
(Nietzsche 1988, 56.)

„A »történelmi« regény számomra [...] *olcsóságra* van kárhozthatva, egyszerűen azért, mert renkívüli föladatot jelent.” Henry James írta ezt 1901-ben (James 1987, 332). Véleményének különös súlyt ad az a tény, hogy arról a nyelvterületről származik, amelyet a magyar közvélemény – igaz, helytelenül – e műfajváltozat keletkezésével társít. Nem kevésbé határozott elutasítás található abban a nagy hatású könyvben, amely az angol regényolvasó közönség elemzését kezdeményezte a két világháború között. Szerzője a következőképpen érvelt: „mindennek a fölládozásával egyértelmű, ha valaki félreteszi a jelenkori beszédmód ritmusát és a múlt nyelvéhez tér vissza. A kritikus ezért nem veheti komolyan a történelmi regényeket” (Leavis 1965, 262).

Hasonló vélemény Magyarországon is megfogalmazódott, méghozzá olyan szerző által, aki *Német maszlag, török áfium* (1918) címmel kivételesen eredeti módon kísérletezett e műfajváltozattal. Laczkó Géza 1937-ben így érvelt a *Nyugat* hasábjain: „Történelmi regény tulajdonképpen nincs, illetve minden regény, amely az író korától pár évtizedre nyúlik vissza, már történelmi, hisz ha én most például az 1910-es évekből »merítem« regényem anyagát, a külsőségek s a lélek egészen más formáival találkozom, mint amilyenek ma szabják meg a környezet színeit-vonalait s a lélek lényegét és útjait. / »Történelmi regény« kényelmes és tévútra vezető irodalomtörténeti skatulyázás, mert teszem Flaubert híres történelmi regénye, a »Salambô« rokonabb a »Madame Bovary«-val, mint az ugyancsak történelmi s megjelenésében vele egy idős (1862) Victor Hugo-féle »Misérables«-lal. [...] »A csehek Magyarországon« [...] inkább a Scott-regényekkel, mint a »Zord idő«-vel tart tárgyi és műfaji rokonságot, mert Kemény Zsigmond történelmi regényei valóban scotti ellenművek, mind megannyi méltóságos s igazi példamutató tiltakozás a Jósika és Jókai-féle történelmi locsogás ellen” (Laczkó 1937, 239).

Mivel magyarázhatók ezek az erős főnntartások? Többségük arra vezethető vissza, hogy a szóban forgó műfajváltozatban egymástól eltérő létformához tartozó szereplők érintkeznek egymással: Pierre Kutuzovval beszélget a borogyinói csata előestéjén, és Napóleon néhány szót intéz a sebesült Andrej herceghez az austerlitz-i ütközet után. Kutuzov és Napóleon megítélésekor az olvasó előzetes ismeretei latba esnek, Bezuhov és Bolkonszkij esetében ilyenekkel nem kell számolni.

Lukács György Sir Walter Scott műveivel indította a történelmi regényről írt könyvét, és még újabb magyar szakíró is „műfajalapító”-nak nevezte a *Waverley* íróját (Bényei 2007, 62). Az összehasonlító irodalomtörténészek szerint e föltevés egyértelműen hibás. Még az angol szakirodalom is a tizenhetedik század második felének francia szerzőitől eredezteti a történelmi regény kialakulását, amikor „a reneszánsz humanizmus tudós hagyományára támaszkodva, komoly hatású értekezők hangsúlyozni kezdték a távolságot történeti és regényszerű művek között” (Maxwell 2009, 11). A kezdeményezők közé olyan kiváló szerző tartozott, mint Madame de La Fayette, aki *L’histoire de la Princesse de Montpensier* (1662) címmel a Szent Bertalan éj elbeszélésére vállalkozott. E művében a katolikus hitre áttérő Chabanes gróf az egyetlen „kitalált” főszereplő. Felekezeti háborúság jelenik meg a háttérben, míg „titkos történet” játszódik az előtérben. Az elmondottak „regénynek” minősülnek. A kulcsszó a féltékenység. A jelenkor távlatából a lélektani árnyaltság tekinthető a mű fő erényének. Amikor Montpensier herceg megpillantja Chabanes gróf holttestét: „Először a szánalomra méltó látvány megdöbbenéssel töltötte el; azután fölébredt benne a barátság és fájdalomat érzett, de a vélt sértettség miatt végül öröm lett úrrá rajta, kellemes hatású volt azt látnia, hogy a sors keze bosszút állt” (La Fayette 1956). La Fayette későbbi alkotása, a *La Princesse de Clèves* (1678) már lényegesen hosszabb terjedelme miatt is a legkorábbi történelmi regények egyikének tekinthető. II. Henrik udvarának bemutatásával kezdődik, ám a címszereplő ezúttal már kitalált személy.

César de Saint-Réal „nouvelle historique” alcímmel beszélt el *Don Carlos* (1672) sorsát, és jegyzeteivel azt sugallta, hogy ténylegesen megtörtént eseményekkel foglalkozott. Ezt a mintát követte utóbb Stéphanie-Félicité du Crest (comtesse de Genlis), amikor *La Duchesse de La Vallière* (1804) címmel adta közre a Napkirály egyik szeretőjének történetét, „roman historique”-ként, szintén jegyzetekkel. Valószínű, hogy Walter Scotthoz hasonlóan Jósika Miklós, különösen pedig Eötvös József, aki nagyon sok francia művet olvasott, ilyen példákat követett a „Korrajz első Mátyás király idejéből” alcímű *A csehek Magyarországon* (1839), illetve a *Magyarország 1514-ben* (1847) megírásakor. Kemény Zsigmond első nyomtatásban megjelent, *Gyulai Pál* (1847) című regényében már mellőzte a kései tizenhatodik századra vonatkozó forrásainak állandó megjelölését, ily módon távolodva a „korrajz” eszményétől s közelítve az öntörvényű világot teremtő műalkotáshoz.

Franciaországban a történelmi regény a tizennyolcadik században már intézményesült műfajnak számított, annak is köszönhetően, hogy néhány évtized alatt

körülbelül kétszáz olyan regény jelent meg, amely vagy emlékirat alapján készült, vagy emlékiratnak tüntette föl magát. Prévost abbé például 1731 és 1739 között *Le Philosophe anglais ou l'Histoire de Monsieur Cleveland* címmel nyolc kötetben adta közre Cromwell törvénytelen fiának élettörténetét. Az ilyen munkák döntő hatást tettek a tizenkilencedik század történelmi regényeire. A *három testőr* (1844) előszavának első mondata szerint ez a mű a *Mémoires de M. d'Artagnan* (1700) alapján készült. Dumas elhallgatta, hogy ennek az „emlékezésregény”-nek Gabien Courtilz de Sandras (1644–1712) a szerzője. 1746–1747-ben Nicolas Lengler du Fresnoy nyolc kötetben gyűjtötte össze az addig írt legjelentősebb alkotásokat *Recueil de romans historiques* címmel.

Noha a történelmi regénynek nevezhető alkotások szerepe lényegesen változott az idők során, meglepő az ismétlődő szerkezeti elemeinek fontos szerepe. Számottevő részüknak cselekménye *valamely ostrom vagy csata köré szerveződik*. Ennek korai példája Madame de Scudéry *Le Grand Cyrus* (1649–1653) című, Sardis ostromáról írt könyve, melyből Scott sokat kölcsönzött. A *három testőr* központi eseménye La Rochelle ostroma, Eötvös említett regényében Telegdi István kerti lakának ostromáról, Gárdonyi Géza népszerű könyvében, az *Egri csillagokban* (1899) a címben szereplő vár 1552. évi török ostromának kudarcáról olvashatunk. A sok tizenkilencedik századi példával meglepő folytonosságot mutatnak a második világháború utáni regények: Claude Simon műve, a *La Bataille de Pharsale* (1969) már címével is Julius Caesar és Pompeius K. e. 48. augusztus 9-én lezajlott csatájára, José Saramago művei közül a *História do Cerco de Lisboa* (1989) a portugál főváros ostromára utal, Esterházy Péter *Harmonia caelestis* (2000) című kötetében minduntalan visszatérő elem a törökök és magyarok között 1652-ben vívott vezekényi csata, Georg Maximilian Sebald könyve, az *Austerlitz* (2001) Antwerpen 1832-ben lezajlott francia ostromával foglalkozik. Kemény Zsigmond utolsó regényének (*Zord idő*, 1857–1862) eredetiségét bizonyítja, hogy Buda 1841-ben végrehajtott török elfoglalását a város főbírójának látószögéből az ostrom torzképeként (paródiaként) jeleníti meg. Nem ez az egyetlen jellegzetesség, amely ellentmond annak a föltevésnek, amely szerint „Kemény Zsigmond regényei követik a scotti mintát” (Bényei 2007, 327). Az ilyen eltérés a hagyománytól éppen a műfaj örökségének szívós továbbélése miatt érdemel különös figyelmet.

Az is folytonosságot képvisel a történelmi regény sorsában, hogy az ilyen mű mindig *a megírás jelenére is vonatkoztat*. A nagy Cyrus főhőse XIV. Lajos kiváló hadvezérének, a „Nagy Condé” hercegnek (1621–1686) hasonmása. Ez a hagyomány érzékelhető abban, hogy a *Magyarország 1514-ben* reformkori pártvillongásokra, Spiró György regénye, *Az Ikszek* (1981), a Kádár-korszakként ismert magyarországi politikai helyzetre céloz. Herczeg Ferenc „elbeszélés” alcímmel közölt kis regénye, *Az élet kapuja* (1919) Bakócz Tamás 1513-ban pápaválasztásra tett sikertelen kísérletének elbeszélésével áthallásokkal, burkoltan utalt Magyarország első világháborús vereségére. Márai kései művei közül az *Erősítő* (1975) az inkvizí-

cióval foglalkozik, ám egyik lábjegyzete Alexander Dubčeket idézi. A jelenre vagy legalábbis későbbi időszakra, közelmúltra vonatkoztató, allegorikus értelmezés mindazonáltal a jelentést eltorzító kisajátítás veszélyét is magában rejt. Ennek jellegzetes példája Salamon Ferenc egykorú méltatása a *Zord idő*ről, amely szerint „a regény végén sejteti és megjósoltatja, hogy a köpönyegforgatás magában hordja büntetését” (Salamon 1907, 2: 468). Hasonló időszerűsítésre példa Mark Twain minősítése 1883-ból, mely szerint az *Ivanhoe* „rang és kaszt iránti tisztelet”-re nevel, olyan szemléletre, amely az Egyesült Államok déli részén élt ültetvényeseket jellemezte (Twain 1982, 500–501). Egy évtizeddel ezelőtt Hites Sándor nyíltan a *Zord idő* „példázatos olvasásának gyakorlatá”-hoz kapcsolódva, a *Forradalom után* (1850) és a *Még egy szó a forradalom után* (1851) távlatából értelmezte ezt a regényt, szinte értekező műként olvasva az említett két röpiratnál évekkel későbbi elbeszélő alkotást. „Formálisan talán nincs is sok különbség köztük” – állította (Hites 2004, 94, 88). A történetmondás költészettani (poétikai), szerkezeti sajátosságaitól hasonló módon eltekintett Bényei Péter, amidőn „amorális”-nak minősítette Martinuzzi György magatartását, aki egy fő alatt kívánta egyesíteni Szent István országát (Bényei 2007, 403). A történelmi regény példázatszerű, erkölcsi tanításként olvasása, a mindenkori jelenre vonatkozó kisajátítása nagyon szívós örökség, végső soron a „Historia est magistra vitae” ókori eszményére vezethető vissza, melynek hívei föltételezik, hogy a múlt tanulságul szolgálhat a jelen és/vagy a jövő számára. Ennek a szemléletnek a képviselői alapvetően monologikusnak tekintik a történelmi regényeket, így végső soron nem állnak távol attól a felfogástól, amely e műfajváltozatot az ifjúsági irodalom körébe utalja.

Harmadik gyakori sajátosságként említhető, hogy a történelmi regény szerzője gyakran valamely *történetírói elbeszélés átírására vállalkozik*. Kemény Zsigmond művei közül az *Özvegy és leánya* a Szalárdi János által írt *Siralmas magyar krónika* felhasználásával készült, ahogyan Dickens második történelmi regénye, a Bastille ostromát és a jakobinus rémuralmat fölidéző *Két város története* (1859) kitalált eseményeinek hátterét is Carlyle *A francia forradalom története* (1837) című munkája ösztönözte. Az újabb népszerű irodalom is gyakran támaszkodik történetírók műveire. Az amerikai Steven Saylor például a huszadik század utolsó és a huszonegyedik első évtizedében az ókori Rómáról megjelent rövidebb-hosszabb elbeszélő műveiben azt a munkát használta föl, amelynek Titus Livius az *Annales*, az utókor pedig az *Ab Urbe condita* címet adta. Kemény Zsigmondról először 1989-ben megjelent könyvemben azt próbáltam igazolni, hogy a *Zord idő* írásakor e szerző nemcsak tizenhatodik századi forrásra, de tizenkilencedik századi történészek, Szalay László és Horváth Mihály munkájára is támaszkodott, arra emlékeztetve, hogy a történelem kizárólag nyelviileg megfogalmazott alakban létezik, tehát szinte minden történelmi regény átírásnak is tekinthető. Jókai kései regénye, a *Fráter György* (1893) bizonyíthatja, mennyire különböző történelmi regényt lehet írni ugyanazoknak a forrásoknak alapján. Kemény a múlt többféle értelmezésének

lehetőségét sugallja, Jókai elbeszélőjét viszont „az egyetlen helyes értelmezés eszménye vezérli” (Szegedy-Maszák 2011, 212).

Ez az örökség sem szakadt meg a későbbiekben. Janet Lewis *The Trial of Sören Quist* (1947) című regénye egy jogi eseteket tárgyaló gyűjtemény alapján készült. Előszavában az amerikai író az állítja, hogy az évszázadokkal ezelőtti történet „fő tényei, sok részlete, sőt a főbb szereplők szavainak egy része inkább történelem, mint regény” (Lewis 1959, 2). A regényszerűség főként a történetmondás időrendjéből származik. A könyv elején hosszú távollét után falujába visszatérő dán paraszt értetlenül tapasztalja, hogy mindenki elfordul tőle. A múlt utólagos elbeszéléséből tudja meg az olvasó, hogy a szóban forgó szereplő meggyilkolásáért egykor kivégezték a falu lelkészét. A huszadik század második felétől egyre több olyan könyv jelent meg, amely nemcsak átírással, de idézetekkel is nyilvánvalóvá tette az olvasó számára, hogy történelminek ninósítható regényt tart kezében. John Fowles a *The French Lieutenant's Woman* (1969) fejezeteit a történet korából származó szövegrészlettel indította, Christoph Ransmayr pedig Ovidius műveiből vett idézetekkel zárta *Die letzte Welt* (1988) című regényét. Milorad Pavić könyve, a *Hazarski rečnik* (1984) ugyanazt a hitvitát beszéli el keresztény, muszlim és héber források alapján, érzékeltetve, hogy különböző történelmek léteznek. Márton László művei közül a *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) – melyről Kálmán C. György elismeréssel írta, hogy „sokszor végigolvasható, mindig újraértelmezhető” (Kálmán 2002, 108) – a könyv végén található jegyzet szerint egy 1731-ben kiadott gyűjteményben („Nachlese”) található szövegek fölhasználásával készült.

A Scott előtti művek átmeneti háttérbe szorulását e szerző alkotásainak rendkívüli sikerével lehet magyarázni. Hatásuk elválaszthatatlan attól az értékőrző (Tory) felfogástól, amely szerint az idézetekkel minduntalan szereplő múlt (a latin ókor, a kelta örökség, a szóbeliség) magasabb rendű, s ennek megfelelően a szerző „kitalált (fictitious) elbeszélések sorát” adja az olvasó kezébe, „amelyek Skócia szokásait (manners) három különböző korszakban kívánják szemléltetni; a WAVERLEY apáink korát, a GUY MANNERING saját fiatalságunkat, A RÉGISÉGBŰVÁR (The Antiquary) a kitalált tizenharmadik század utolsó évtizedét idézi föl”. A sorozat első köteteinek az ajánlója (Scott 1999, 3) arra figyelmeztet, hogy Scott eleinte – sőt legjobb műveiben (*Old Mortality* 1816, *The Heart of Mid-Lothian* 1818) később is – a viszonylag közelebbi múlttal foglalkozott. A korábbi évszázadokról írt könyvei minduntalan ellentmondásba keveredtek a történetírással. Az *Ivanhoe* (1819) például alaptalanul állította, hogy Oroszlánszívű Richard „beszért volna angolul, nem is szólva arról, hogy e nyelven balladát írt volna”. „Az *Ivanhoe* legkirívóbb történeti »pontatlansága« az, hogy még I. Richárd korában is erősen érzékelhető volt a faji megosztottság hódítók és meghódítottak között” (Scott 1986, 561, XXV). Ennek az ad jelentőséget, hogy a regényben fontos szerepet játszik a szász és normann francia nyelv szembeállítás.

A történeti hiteltelenség okozta Scott népszerűségének hanyatlását a megbízható adatolást követelő pozitivista történetírás terjedésével, a tizenkilencedik század második felében. George Eliot *Middlemarch* (1871–1872) című regényében lehet olyan részletet találni, mely szerint egy gyerek „hangosan olvasott attól a szeretett írótól, aki oly sok fiatal boldogságához járult hozzá jelentős mértékben” (Eliot 1965, 616–617). Hélène, Zola hősnője (*Une page d’amour* 1878) az *Ivanhoe*-t olvasva hiteltelennek találja Torquilstone ostromának leírását, a *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) pedig egyenesen „roncsnak” (wreck) minősíti Scott műveit (Twain 1954, 247).

A pozitivista távlat magának a történelmi regénynek a létjogosultságát is kétségbe vonta. Sainte-Beuve megróttta Flaubert-t, amiért „ostromot akart létrehozni (faire)” a *Salammô* (1862) írásakor, és Flaubert azzal védekezett: „nem teljes mértékig kitaláltam, csak egy kissé eltúloztam (chargé)” (Flaubert 1893, 560). Ilyen kifogás manapság szinte nevetségesnek számíthat. Magyar vonatkozásban is igaz lehet, hogy „amit egykor írói gyengeségként tapasztaltak, az mára poétikai teljesítménnyé lett”. Hites Sándor joggal állapította meg, hogy az utóbbi egy-két évtized irodalmárai azt tekintik a jelenkori történelmi regények erényének, amit a tizenkilencedik században fogyatékoságnak minősítettek, hiszen Jósika Miklós *Sziklarózsájában* (1864) „a címből kibomló képi hálózat nem kevésbé összetett”, mint Háy János többek által méltatott regényében, a *Dzsigerdilenben* (1996), s ezt csakis azért nem ismerik föl, mert „meglehetősen kevesen olvassák a műfaj 19. századi darabjait”. Talán még azt sem erős túlzás állítani, hogy „az új regények nem lépnek »túl« a műfaj »tulajdonképpen«, romantikus változatán” (Hites 2004, 118–119, 124).

Nem könnyű megmondani, mikortól vállalták az írók, hogy alárendeljék a tényszerűséget a kitaláltnak. „A történelmi regény mindenekelőtt regény; másodsorban nem történelem” – állította Alfred Döblin (Döblin 1963, 169). Annyi bizonyos, hogy a jelenkori történelmi regény nem kapcsolható egyértelműen a posztmodernséghez. Az irodalomtörténet nem támasztja alá a föltevést, amely szerint „a holokauszt és a Gulag [...] nyitotta meg „az utat a »posztmodern« történelmi regény előtt”, és az első ilyen mű Umberto Eco *Il nome della rosa* (1980) lett volna. Az elbeszélés története annak is ellentmond, hogy „a mindent tudó elbeszélő kirekesztése” volna a jelenkori történelmi regény megkülönböztető sajátossága (Heller 2010, 28, 61, 66), mert ilyen elbeszélő nincs a tizennyolcadik századi levélregényekben, és a tizenkilencedikben is meglehetősen gyakran fordult elő, hogy a több elbeszélő kizárja a mindentudást. Emily Brontë 1847-ben megjelent fő művére éppúgy lehet hivatkozni, mint Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* (1853) című „beszélyfűzér”-ére, melynek cselekményében egyébként fontos szerepet játszik az 1789-ben kitört francia forradalom. Henry James munkásságában köztudottan döntő tényező a különböző, sőt egymást cáfoló nézőpontok feszültsége, a *The Sacred Fount* (1901) első személyű történetmondója

pedig hangsúlyozottan megbízhatatlan. A Joyce-nál tíz évvel idősebb J. C. Powys *Porius: A Romance of the Dark Age* (1951) című alkotását, amelynek cselekménye 499-ben játszódik, joggal nevezték „metahistorical novel”-nek (Maxwell 2009, 273), és e minősítés az író némely korábbi könyvére is illik. Mennyiben történelmi regény kifordítása Raymond Queneau művei közül a *Les fleurs bleues* (1965)? Az első fejezet Duc d’Auge 1264. szeptember 25-én viselt dolgairól tudósít, míg a harmadik főszereplője, Cidrolin a „jelenkorban” él. A múltról és jelenről szóló részek váltakoznak, ám a múlt egyre közelebbi lesz. Az olvasó arra következtethet, hogy az említett szereplők kölcsönösen álmodnak egymásról, a regény vége felé viszont találkoznak. Az amerikai John Hawkes művei közül a *Virginie: Her Two Lives* (1982) egy tizenegy éves lány naplóját tartalmazza. Az első fejezet szerint Virginia párizsi bérkocsis (taxi) húga, akinek egy tüzeset korábbi életének hasonló eseményét juttatja eszébe. Az 1945-ben játszódó események után a második fejezet történése 1740-be vezet vissza, mikor Virginie egy előkelő úr szobalánya. A két korszak végig egymást váltja; az író szüntelenül idéz korabeli művekből. Nem kevésbé játszik döntő szerepet a szöveggközöttiség a *The French Lieutenant’s Woman* lapjain. Fowles alaposan ismerte a tizenkilencedik századi Angliát, hiszen évekig tanította a Viktória kort. Mozgóképpé alakítva is sikert aratott könyve az akkor írt angol regények jellegzetességeit idézi föl, gyakran kigúnyolva őket. Három egymástól eltérő befejezése arra emlékeztet, hogy Dickens is megváltoztatta a *Great Expectations* (1860–1863) zárlatát. Az elbeszélő sűrűn utal későbbi eseményekre, és semlegesíti a hatást kitalált és való között: a harminchatodik fejezet szerint a hősnő által vásárolt kancsót „egy vagy két évvel ezelőtt” a történet elmondója vette meg (Fowles 1970, 241). A tizenharmadik fejezet második mondata így hangzik: „Az általam elmondott történet egésze elképzelt.”

Magyar regényekben is különböző módokon vált kétségesse a határ tényszerű és kitalált múlt között. Szilágyi István *Hollóidő* (2001) című könyvének cselekménye a török hódoltság idejére vonatkoztat. A színhely eleinte a Délvidék lehet, de a legtöbb helynév kitalált. A térképen megtalálható földrajzi név – mint a Szamos folyó, Temesvár vagy Máramaros (Szilágyi 2001, 131, 240, 401) – csak elvétve szerepel, és az időpont sincs közelebbről meghatározva, noha szó esik „az öreg császár” idejéről (40), amely föltehetően az 1566-ban elhunyt I. Szulejmán korát jelentheti. Többször is utal a szöveg erdélyi fejedelemeire, de mindössze egyszer említődik „János fia” (355), aki minden bizonnyal János Zsigmond. Rakovszky Zsuzsa első regényében, *A kígyó árnyékában* (2002) a képzelet teremtette Ursula Lehmann 1666-ban veti papírra saját élettörténetét, amely jórészt Lőcsén és Sopronban játszódik, és olykor megtörtént eseményről is szót ejt. A *Hollóidő* olvasójának szótárhoz kell fordulnia egyes kifejezések mibenlétének kiderítéséhez, *A kígyó árnyéka* esetében az írásmód fokozott stilizáltsága régies hatást kelthet.

A közelebbi múltban is hangoztatott vélemény, mely szerint „a történelem – szemben a fiktív irodalommal – mindig valamilyen szövegen *kívültre* utal, a

valódi múltra” (Lorenz 2000, 140), a pozitivizmus korának Rankétől származó, 1857-ben Gyulai Pál által is megfogalmazott eszményét ismétel meg, amely szerint „A történetíró [...] megtörtént eseményeket beszél el és úgy a mint megtörténtek” (Gyulai 1908, 249). Bahtyin állítása, hogy „a múlt valóban objektív ábrázolása csak a regényben lehetséges” (Bahtyin 1997, 56) is kétséget ébreszt, hiszen valódinak nevezhető múlt és tárgyilagosságnak minősített megközelítés vitatható fogalom. „Az általam ismert adatok alapján nem volt olyan konszenzus, amelynek létét – minden bizonyíték nélkül – Bényei állítja” (Szilágyi 2004, 440). Szilágyi Mártonnak a Dózsa György vezette és Eötvös említett regényében megjelenített parasztfelkelésre vonatkozó helyes észrevételét legfőljebb annyival lehet kiegészíteni, hogy 1514 magyarországi eseményeiről nemcsak 1847-ben nem létezett, de ma sincs közmegegyezés. Kiss Istvánnak, az MSZMP Központi Bizottság egykori tagjának 1961-ben Budán fölállított szobra 2014-ben már némelyeket a történelem riasztó hatású magyarázatára is emlékeztetheti.

Talán még olyan közbülső megoldás sem lehet kielégítő, mely szerint a történeti elbeszélés a „story/discourse” kettősségnek „utalás”-ként (reference) említhető harmadik elemmel kiegészítését igényli (Cohn 1999, 112). Az sem okvetlenül igaz, hogy „a kitalált elbeszélések megkövetelik, a történetiek viszont kizárják, hogy különbséget tegyünk elbeszélő (narrator) és szerző között” (Hernadi 1976, 252), mert nem alkotói döntésről van szó. A „teremtett múlt” (Bényei 2007, 120) előzetes ismereteket tételezhet föl, amelyek különböző olvasók esetében nagyon eltérhetnek egymástól. A holokausztról írt regényeket valószínűleg némileg másként olvassa egy túlélő és olyan 1945 után született valaki, akinek családjában és baráti körében senkit nem érintett ez a tragédia. „Nem létezik olyan szövegszerű, mondat- vagy jelentéstani tulajdonság, amelynek alapján egy szöveg a képzelet műveként (as a work of fiction) azonosítható” (Searle 1975, 325). Az irodalomtörténésznek számolnia kell azzal a lehetőséggel, hogy ugyanannak a szövegnek helyzete megváltozhat az idők folyamán, vagyis foglalkoznia kell azzal, hogy „egy saját korát tárgyazó regény miként válik fogadtatástörténetében historikussá” (Hites 2004, 19). Más szóval „tisztán nyelvi alkotásként történetírói művek és regények nem különböztethetők meg egymástól” (White 1978, 122). A történelmi regényt tehát végső soron talán leginkább olvasási módként lehet meghatározni. Természetesen erre leginkább a cselekmény és az olvasó ideje közötti távolság ad lehetőséget.

Hivatkozások

- Bahtyin, Mihail (1997) „Az eposz és a regény”. Ford. Hetesi István. In Thomka Beáta (szerk.) *Az irodalom elméletei III.* Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, 27–68.
- Bényei Péter (2007) *A történelem és a tragikum vonzásában: A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében.* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Cohn, Dorrit (1999) *The Distinction of Fiction.* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD & London, UK.
- Döblin, Alfred (1963) *Aufsätze zur Literatur.* Walter, Otten und Freiburg im Breisgau.
- Eliot, George (1965) *Middlemarch.* Edited by W. J. Harvey. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.
- Flaubert, Gustave (1893) *Salammbô.* Édition définitive avec les documents nouveaux. G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris.
- Fowles, John (1970) *The French Lieutenants’s Woman.* Panther Books, Frogmore, St Albans, Herts.
- Gyulai Pál (1908) *Kritikai dolgozatok 1854–1861.* Franklin-Társulat, Budapest.
- Heller Ágnes (2010) *A mai történelmi regény.* Múlt és Jövő, Budapest.
- Hernadi, Paul (1976) ”Clio’s Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism”, *New Literary History*, 8: 247–257.
- Hites Sándor (2004) *A múltnak kútja: Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből.* Ulpius-ház, Budapest.
- James, Henry (1987) *Selected Letters.* Edited by Leon Edel. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA–London, England.
- Kálmán C. György (2002) *Mű és valódi élvezetek.* Jelenkor, Pécs.
- Laczkó Géza (1937) „A történelmi regény: Elvi tanulmány mulatságos és elszomorító példákkal”, *Nyugat*, 30. II: 239–257.
- La Fayette, Madame de (1956) ’La Princesse de Montpensier’, in *Les vingt meilleures Nouvelles françaises.* Textes choisis et présentés par Alain Bosquet. Seghers, Paris, 23–51.
- Leavis, Q. D. (1965) *Fiction and the Reading Public.* Chatto & Windus, London.
- Lewis, Janet (1959) *The Trial of Sören Quist.* Alan Swallow, Denver, CO.

- Lorenz, Chris (2000) „Lehetnek-e igazi történetek? Narrativizmus, pozitivizmus és a »metaforikus fordulat«”. Ford. Kiss Gábor Zoltán. In Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 4: A történelem poétikája*. Kijárat, Budapest, 121–146.
- Maxwell, Richard (2009) *The Historical Novel in Europe, 1650-1950*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Nietzsche, Friedrich (1988) *Sämtliche Werke. Nachgelassene Fragmente 1875–1879: Kritische Studienausgabe 8*, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 8, Walter de Gruyter, München–Berlin–New York.
- Salamon Ferenc (1907) *Dramaturgiai dolgozatok*. Franklin-Társulat, Budapest.
- Searle, John (1975) ”The Logical Status of Fictional Discourse”, *New Literary History*, 6: 319–332.
- Scott, Walter (1986) *Ivanhoe*. Edited with an Introduction and Notes by A. N. Wilson. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.
- Scott, Walter (1998) *The Antiquary*. Edited by David Hewitt with an Introduction by David Punter.
- Szegedy-Maszák Mihály (2011) *Az újraolvasás kényszere*. Kalligram, Pozsony.
- Szilágyi István (2001) *Hollóidő*. Magvető, Budapest.
- Szilágyi Márton (2004) „Megváltás és katasztrófa (Eötvös József: Magyarország 1514-ben)”, *Irodalomtörténet*, 83: 433–453.
- Twain, Mark (1954) *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*. Introduction by Christopher Morley. J. M. Dent & Sons – E. P. Dutton & Co, London–New York.
- Twain, Mark (1982) *A Life on the Mississippi; Mississippi Writings*. The Library of America, New York.
- White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. The John Hopkins University Press, Baltimore, MD.

SZÉNÁSI ZOLTÁN

Politika és irodalom a *Magyar Figyelő* történetének első periódusában

(A *Magyar Figyelő* indulása) Ha a *Nyugatot* pusztán átmeneti érdekezésség kötötte a baloldali radikalizmushoz, s az egyes és esetleges politikai megnyilvánulásokat körülölelő elsődleges kontextus a lapban az irodalom volt, akkor a *Magyar Figyelő* esetében a helyzet éppen fordított. Herczeg Ferenc visszaemlékezéséből tudjuk, hogy a „politikai szemle” alapítása Tisza István ötlete volt.¹ A szerkesztőbizottság elnöke Tisza, a lap szerkesztője Herczeg Ferenc, segédszerkesztője pedig Farkas Pál lett, a lapot Farkas apjának kiadója, a Singer és Wolfner cég adta ki. Abban, hogy éppen Herczegre esett Tisza választása, nagy szerepet játszhatott az író politikai elkötelezettsége (1896 és 1918 között több éven át volt szabadelvű, majd munkapárti országgyűlési képviselő), korábbi kormánypárti publicisztikai² és szépirói teljesítménye, valamint az, hogy az ország legnépszerűbb lapjának, az *Új Idők*nek volt a főszerkesztője.

A belső borítón olvasható önmeghatározás szerint a „Magyar Figyelő a magyar értelmiség számára szerkesztett folyóirat; foglalkozik a közélet összes jelenségeivel; közöl politikai, társadalmi, tudományos, közgazdasági, szépirodalmi és művészeti tárgyu cikkeket”. A lap kezdetben két nagy egységre tagolódott, melyek közül az első az önálló rovatcímmel el nem különített, gazdag tematikájú rész volt, melyben a szaktudományos és szakpolitikai írások között jelentek meg a szépirodalmi művek. Jellemző, hogy magyar szerzőtől származó elbeszéléseket vagy folytatásos regényeket közöltek, drámarészleteket, verseket, illetve világ-irodalmi tárgyú írásokat vagy fordításokat csak elvétve. Szépirodalmi szöveget a szerkesztő Herczeg s jó néhány mára méltán elfeledett elbeszélő mellett közölnek Szabolcska Mihálytól, Tormay Cécile-től, Lovik Károlytól, Kiss Józseftől, Szini Gyulától, Gárdonyi Gézától és Tömörkény Istvántól, de többször is találkozunk

¹ HERCZEG Ferenc: *Emlékezései: A Gótikus ház*, Szépirodalmi, Bp., 1985. 456–457.

² GAZDAG László: *Herczeg, a befutott író, mint politikai publicista Tisza István oldalán*, Múltunk, 2012/4, 190–238.

Móricz Zsigmond nevével, s rendszeresen publikál elbeszéléseket, illetve folytatásos regényt a *Magyar Figyelő*ben Krúdy Gyula is.

A második, rövidebb egység *Följegyzések* címmel vegyes tematikájú rovatként működött, melyben helyet kaptak a közélet aktuális kérdéseire reagáló rövidebb írások, szépirodalmi és művészeti tárgyú kritikák, a szerkesztőségnek címzett olvasói levelek és az esetenkénti hibaigazítások. Az 1913-mas év második félévétől *Külföldi Szemle* címmel külpolitikai rovatot indítottak. „A Magyar Figyelőnek az volt a körülmények által diktált programja, hogy támadó hadjáratot indítson a politikai radikalizmus, a világpolgári gondolkodás, a történelmi materializmus, az amorális irodalom, a művészeti dekadencia és főleg az ellen a nyegle szellem ellen, amely túltáplált grófokat és zsidó milliommoscsemetéket arra izgatott, hogy kacérkodjanak egy általános felfordulás gondolatával” – emlékezik vissza évtizedekkel később Herczeg a lap programjára,³ s habár a kétheti periodicitás a *Magyar Figyelő*t a *Nyugattal* párosította, a folyóiratban olvasható írások tematikáját és politikai irányát tekintve fő riválisának mégis a *Huszádik Századot* tekintette.

Tisza aktivizálódása a nyomtatott sajtó területén leírható azzal a társadalmi képlettel is, amellyel Rákai Orsolya a rendi társadalom hatalmi struktúrához való viszonyát jellemzi: „A rendi, rétegződés szerint elkülönülő társadalomban a hatalom egy meghatározott réteghez kötődik, s a hatalomtól való megfosztottság ugyanilyen rétegfüggő, a rétegek pedig egymással nem ekvivalensek. Ráadásul a hatalom nem pusztán egy szerep: a hegemonia szó talán azért fejezi ki jobban fő jellemvonását, mert utal arra, hogy a hatalom birtokosa – vagyis a megfelelő réteg tagja – uralmi pozícióját a társadalmi cselekvésstruktúra minden szintjén, az értékrend és az életvilág minden szférájában automatikusan megtartja.”⁴ Tisza Istvánra vonatkoztatva ez azt jelentette: az ország legjelentősebb politikusa kötelességének érezte, hogy véleményt nyilvánítson nemcsak politikai, hanem esetenként művészeti, történettudományi vagy erkölcsi kérdésében is. Társadalmi és hatalmi pozíciójánál fogva Tisza véleménye normatív erővel kellett, hogy bírjon, legalább saját körein belül.

Az 1911. január 1-től havonta kétszer megjelenő *Magyar Figyelő* nyitó írása, mely feltehetőleg Tisza Istvántól származott, a lap elsődleges célkitűzését a nemzetet vezető magyar értelmiség „nemzeti társadalomban való egyesítésé”-ben jelölte ki. A lap potenciális célközönsége viszont a „Munkapárt mögött álló dzsentrisztokrata és polgári elemekből szerveződött tábor”,⁵ a reménybeli egységből tehát eleve ki voltak zárva – ahogy az Herczeg visszaemlékezéséből is látható

³ HERCZEG Ferenc: *Emlékezése* i, i. m. 457.

⁴ RÁKAI Orsolya: *A teljes zenekar: Schöpfung és a társadalmi modernség irodalmi kérdése*, EditioPrinceps, Bp., 2013. 86.

⁵ BALÁZS Eszter: *Az intellektualitás vezérei: Viták az irodalmi autonómiáról a Nyugatban és a Nyugatról 1908-1914*, Napvilág, Bp., 2009. 140.

– a baloldali radikalizmus és a modern irodalom képviselői, ellenük (elviékben) kezdetektől fogva a „támadó hadjárat”, az „irtóháború” stratégiáját folytatta a *Magyar Figyelő*. A lap esztétikai horizontja s szépirodalmi befogadóképessége azonban ennél jóval szélesebb volt, a modernizáció igénye tehát Herczeg kései visszaemlékezésével, valamint Tisza konzervatív, s esetenként rendkívül dilettáns módon megfogalmazott művészi ízlésével szemben is bizonyos fokig érvényesült a lapban. A másik szélsőség, mellyel a *Magyar Figyelő* (s a politikai hététerét adó Nemzeti Munkapárt) szemben állt, az ultrakonzervatív klerikalizmus volt.

A nemzeti egység programjában a jelzős szerkezet mindkét tagja hangsúlyosan szerepelt. A nemzeti ugyanis itt eleve olyan aszimmetrikus ellenfogalomként működik⁶, mely az ellentétéként megalkotódó nemzetietlennel semmiféle szintézist nem alkothat. Ami nemzetietlen, idegen, az eleve ki van zárva az egységből, a konzervatív oldal képviselői azonban – ahogy azt már Ignóus 1908-ban megjegyezte – „a magyar s a nemzeti bélyeg ordószerű osztogatását királyi jogul maguknak rezerválják”.⁷

(*Haza és haladás*) S bár a *Magyar Figyelő* a pártpolitikai érdekektől való mentesség elvét hirdette meg, aligha volt kétséges, hogy a lap alapításának háttérében az 1905-ös bukás után feloszlott Szabadelvű Párt 1910-es újjászerveződése, s Tisza István hatalmi pozíciójának megerősödése állt. Tisza ahhoz a társadalmi réteghez tartozott, amely a magyar nemzet irányítását és a kiegyezés után kialakult status quo fenntartását mintegy történelmi és családi feladatként önmagának vindikálta még a századelőn is. Szembesülnie kellett azonban az 1905-ös választási vereséggel és az ahhoz vezető, Szabadelvű Párton belüli szétagoltsággal. S habár újabb politikai győzelméhez nagyban hozzájárult a koalíciós pártok széthúzása is, a *Magyar Figyelő*ben programszerűen meghirdetett egységteremtés nyilván ebből a politikai tapasztalatból is eredeztethető, illetve felfogható a kiegyezés utáni magyarországi társadalom differencializálódásából fakadó pluralizmusra adott negatív reakcióként is. Hasonlóan ahhoz, amit Ignóus a *Nyugat* 1910/24-es számában a hatalmon lévő munkapárti miniszterelnök, Khuen-Héderváry Károly szemére vetett: „Itt szinte egyszerre lett meg, alig több, mint egy emberöltő alatt, ipar, kereskedelem, pénzgazdaság, polgárság, munkásság, lateinerság, tudomány, technika, újságírodalom, városi élet: mind csupa olyasmi, aminek hagyománya, múltja, gyökérszáll-beli visszanyúlása alig van a régi magyar életben, a régi magyar társadalomban. Amely rétegeiben a mai társadalomnak és életnek a régi magyar élet és társadalom megújul: mind kedvetlenebbül, mind haragosabban nézik ezt az osztozkodni született idegenséget; nem így képzelték, s jóhiszeműen és önkéntelen nem így,

⁶ RÁKAI Orsolya: *A teljes zenekar*, i. m. 73.

⁷ I-s. [IGNÓUS]: *Utóirat (A perzekutor esztétikáról)*, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/n-yugat.htm>

mikor annak idején elképzelték, megálmodták, idekívánták.”⁸ Írásának zárlatában Ignótus éppen a funkciók szerint osztályokra tagoltság társadalmi tapasztalata s a kormányzati kommunikációban is megvalósuló egységes nemzet víziója között feszülő ellentétet veti Khuen-Héderváry szemére.

Nem állíthatjuk azonban, hogy az egykori szabadelvű politikai vezetőréteg a kiegyezés utáni társadalmi változások tapasztalatát ne próbálta volna meg saját programjának szerves részévé tenni: „Ma már látszanak a halvány körvonalai annak a *nemzeti intelligenciának* – írja 1913-ban Szegedy Miklós –, annak a *polgári társadalomnak*, mely hivatva van a leromlott régi középosztály szerepét betölteni. [...] A készülődő és különböző elemekből lassan-lassan összekovácsolódó új középosztály, a polgári társadalom vegye át a régi lerombolt nemzeti középosztály feladatát a nemzeti egység politikájában s a korrekturát a mult politikai hibái felett saját érdekében a Ma politikai kérdésein csinálja meg.”⁹ Az egykori dzsentri és új polgári rétegből kialakuló nemzeti értelmiség feladata tehát a nemzeti egység megteremtése, melyre hivatkozva határozottan elutasítanak minden olyan jelenséget és (főként politikai) törekvést (általános választójog, feminizmus, nemzetiségi jogok elismerése), mely ezt az egységet fenyegetheti. Mindez szorosan összekapcsolódik a magyarság Kárpát-medencei politikai és kulturális szupremáciájának a gondolatával: „Ha mi azonban tényező akarunk lenni – szupremáciát gyakorló itthon, sullyal bíró a monarchiában, s a külföld előtt számbajövő –; és ha sem a magyarság *száma*, sem *gazdasági ereje* erre nem képesít: akkor egyetlen erőnk a *kultúra* lehet. A jelentékeny hatalmi tényezők között ez az ami leginkább tőlünk függ s ami számunkra leginkább elérhető” – fogalmazza meg már 1913-ban Réz Mihály a későbbi klebelsbergi kultúrfölény alapgondolatát.¹⁰

A kormányzó politikai erő szabadelvű hagyományaiból következik, hogy nem utasítja el a haladás gondolatát. A lassú, szerves fejlődés meghatározó része annak a politikai gondolkodásmódnak, mely a *Magyar Figyelő* teoretikusait jellemzi. Konzervatív nemzetképükhöz viszont hozzátartozik a nyugati fejlettséghez képest tapasztalható társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális elmaradottság tudata is (és ez azt is jelenti, hogy ebből a szempontból is fő orientációs pont számukra Nyugat-Európa), a társadalom történetében azonban véleményük szerint fejlődési fokot ugrani nem lehet.¹¹ Amíg a belső szerves fejlődésnek, melynek szükségszerű végcélja a nemzeti állam kialakulása,¹² nem lehetnek negatív következményei, addig azok a politikai és művészeti irányzatok, melyek – egyébként jellemzően

⁸ IGNÓTUS: *Egy akol, egy pásztor: A politika mögül*, Nyugat, 1910/24, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>

⁹ ZEGEDY Miklós: *Magyar Magyarország*, Magyar Figyelő, 1913/5, 353. és 354.

¹⁰ RÉZ Mihály: *Magyar kultúra*, Magyar Figyelő, 1913/17, 334.

¹¹ RÉZ Mihály: *A magyar szabadelvűség*, Magyar Figyelő, 1911/2, 125.

¹² ZEGEDY Miklós: *Magyar Magyarország*, i. m.

nyugati mintára – gyökeres társadalmi és kulturális változást sürgetnek, ebből a nézőpontból szükségszerűen destruktívak, mivel forradalmi lendületükkel megbontják a kívánt nemzeti egységet. Ennek az egységképzetnek a kifejeződése a nemzet élő organizmusként való elképzelése, melyre némileg képzavaros példát magától Tiszától idézhetünk: „Hatalmas morális egység a nemzet; élőlény, amely magához ragadja a hozzátartozó egyéneket, erős kapcsolatot létesít közöttük és elválasztja őket más nemzetek tagjaitól.”¹³ Ami ezt az élő organizmust támadja, az gyógyítandó, leküzdendő betegség, lényegében tehát ugyanebben a metaforakörben mozog Tiszának az a – sokat idézett – kijelentése is, mely szerint „Ady és a Nyugat levéltetűk a magyar kultúra pálmáján”¹⁴.

(A *Magyar Figyelő* programja) „A Magyar Figyelőben nincs vita, nincsenek eltérő nézetek, egyértelmű az állásfoglalás” – jegyzi meg Tisza monográfusa a lapról írt tanulmányában.¹⁵ Ez azonban csak nagy vonalakban igaz, s az ellenpéldák némileg árnyalhatják Tisza politikán kívüli szférákban történő szerepvállalásának megítélését is. A *Magyar Figyelő*ben volt helye a vitának, születtek válaszok és viszontválaszok a megjelent cikkekre. Elsőként egy irodalmi vonatkozású példát idézve: Tisza Rusticus álnéven Horváth János *Forradalom után* című tanulmányára reagált a lapban, alaposan félreértve a fiatal irodalomtudós több megállapítását. Horváth hosszasan válaszolt Rusticus kritikájára, kiigazítva annak tévedéseit.¹⁶ Hornyánszky Gyula Wildner Ödön Nietzsche-fordításáról írt rövid kritikájára Wildner reagált. 1911-ben Prohászka Ottokár akadémiai székfoglalójáról Alexander Bernát írt kritikát, melyre – figyelemre méltó terjedelemben – a fehérvári püspök válaszolt, az év végén pedig már ő jegyezte a lap karácsonyi számának nyitó cikkét. Az 1911. év második felében Réz Mihálynak Apponyi Albert magyar parlamentarizmussal kapcsolatos felszólalásával polemizáló írása váltott ki vitát a lap hasábjain, tanulságos azonban, hogy a vitát végül Tisza hozzászólása zárta le.

Érdemes továbbá elgondolkodni az újságírói praxisban egyébként gyakori álnévhasználat jelentőségéről is. Az álnév egyrészt elrejti a szerző, jelen esetben Tisza István valóságos identitását, s azt a társadalmi és hatalmi pozíciót, amelyből – akarva-akaratlanul – megnyilatkozik. Azaz amikor Tisza Rusticusként írja a *Levél a szerkesztőhöz* című írásait, akkor nem a szerkesztőbizottság elnökeként vagy

¹³ TISZA István: *Nemzet és társadalom*, Magyar Figyelő, 1911/22, 281-282.

¹⁴ Hegedüs Lóránt visszaemlékezését idézi: VERMES Gábor: *Tisza István*, Századvég, Bp., 1994. 187.

¹⁵ TÖKÉCZKY László: *A Magyar Figyelő (1911-1918) eszméi*, Történelmi Szemle, 1994/3-4, 259.

¹⁶ Az is igaz, hogy ezután a pengeváltás után a Magyar Figyelő újabb tanulmányt nem közölt Horváthtól, pusztán a kuruc kori költészetre vonatkozó rövidebb közlemény jelent meg tőle a *Följegyzések* rovatban.

a Nemzeti Munkapárt vezetőjeként, hanem egyszerű olvasóként nyilvánul meg. Persze felfoghatjuk ezeket instrukciókként is a szerkesztő számára, hiszen Herczeg nyilvánvalóan tudta, kit rejt az álnév, azonban bizonyos autonómiát szerkesztőként mégiscsak élvezhetett. Erre visszaemlékezéseiből következtethetünk, a *Magyar Figyelő* kapcsán arról ír: Tisza helytelenítette, hogy túlzottan nagy jelentőséget tulajdonít a lapban a baloldali radikalizmusnak, s ezzel mintegy túlértékeli az új politikai irányzatot.¹⁷ Mindazonáltal találunk olyan esetet is, amikor visszautasítja a megkritizált szerző válaszát,¹⁸ de előfordul az is, hogy a szerkesztőnek címzett s a lapban közölt levél egyértelműen az olvasóval folytatott álinterakció, például amikor Szemlélő álnéven maga Herczeg ír olvasói levelet önmagának.

Az első szám programadó írása is (*Jelszavak* címmel) Herczegtől származik. Annak ellenére, hogy a *Magyar Figyelő* elsőszámú vitapartnere a szociáldemokraták, a *Huszdik Század* és a polgári radikálisok voltak, Herczeg programcikke kifejezetten a *Nyugattal* (s *Ady Az ismeretlen Korvin-kódex margójára* című írásával) folytatott polémiaaként értelmezhető. Az új lap szerkesztője ugyanis ugyanabban a geokulturális kontextusban, Nyugat és Kelet, vagy –Herczeg fogalomhasználata szerint – Európa és a Balkán szembeállításával igyekszik meghatározni a *Magyar Figyelő* saját értékrendjét és programját. Európa és a Balkán (ez utóbbihoz sorolja Herczeg Magyarországot is) dichotómiája első szinten pozitív-negatív értékcentrumokként tételeződik, Európa (pontosabban a nagyhatalmi pozíciójánál fogva Anglia és Németország) Herczeg értelmezése szerint a nemzeti egység princípiuma, a „nemzetté tömörült egyéniségek” közössége, míg a Keletben az egység lebomlását és tagadását, az „egyénségekre bomlott nemzetek”-et látja. Európa mint egészséges élő organizmus képviseli a nemzeti érzést, a vallásosságot és a tiszta erkölcsöt, azaz a konzervatív irodalom- és nemzetszemlélet alapértékeit. Az egészséges testnek is lehetnek azonban betegségei, ezek a fenti pozitív értékek ellenpárjai: a nemzetköziség, a hitetlenség és a pornográfia. Európa tehát egyszerre példa és ellenpélda is. „A nyugati társadalmak dekadenciája – írja Herczeg – tulajdonképpen dezertálás, az egyén dezertálása a polgárosodás fegyelme elől, visszatérése az ős-Keleti anarchiába.”¹⁹ A hanyatló Balkán számára a nyugati civilizáció szolgál mintaként, azonban az egyéniségekre széthullott nemzetek Nyugat-Európa dekadenciáját veszik át, s ebből következik itt is a nemzeti hagyományok tagadása, a nemzetietlenség és az erkölcstelenség. A fentiek tükrében tehát az is világos, hogy a *Magyar Figyelő* viszonya Európához alapvetően pozitív, azonban Herczeg

¹⁷ Erre név nélkül Herczeg utal is *Radikalizmus és klerikalizmus* című írásában: *Magyar Figyelő*, 1911/17, 6.

¹⁸ Tisza Wertheimer idősebb Andrásról írt történettudományi munkájáról írt kritikát, Wertheimer válaszát azonban a *Magyar Figyelő* visszautasította, ezért az a Budapesti Szemlében jött, míg Tisza viszontválaszát a *Magyar Figyelő* közölte.

¹⁹ HERCZEG Ferenc: *Jelszavak*, *Magyar Figyelő*, 1911/1, 5.

programcikkéből is látható, hogy a nyugati hatást – ahogy nem sokkal később Tisza fogalmaz – meg kell rostálni, s ami a nemzeti iránynak megfelelő belőle, asszimilálni kell.²⁰ A Magyar Figyelő feladata a szerkesztő értelmezése szerint éppen az, hogy tisztázza a fogalmakat, s megvilágítsa azokat a társadalmi jelenségeket, melyek a korszak magyar társadalmának „betegségét” okozzák. A feltáró munka remélt célja, hogy világossá teszi: az aktuálisan tapasztalható problémák nem a magyar nép, hanem „egyetlen egy, különböző társadalmi rétegekből, felekezetekből és pártokból összeverődött csoport betegségei.”²¹ A nemzeti szintézis megteremtése tehát együtt jár a nemzetietlen, idegen elemek belső szelekciójával is.

Mínthogy a *Magyar Figyelő* politikai szemleként indult, Herczeg – aki az *Új Idők* főszerkesztőjeként közel sem volt ennyire kategorikus – nem irodalmi programot hirdet. Mégis pontosan elhelyezhető ebben a helyzetképben a századelő magyarországi művészeti modernsége is: a szociáldemokráciával,²² a baloldali radikalizmussal és a Galilei Körrel együtt az új irodalom (vagy általában a művészet) abba a kategóriába tartozott, mely Európa válságjelenségét, a dekadenciát, a „nyugat beteges hulladékait”²³ másolva tehető felelőssé Magyarország szellemi válságáért. A szerves fejlődés elvére építő haladással szemben ezek a politikai, művészeti és irodalmi irányzatok a radikalizmust és hipermodernitást képviselték. A *Magyar Figyelő* szabadelvű politikai háttéréből és a szerves fejlődés elvéből következik, hogy a modernséget (mint korszerűséget) eleve nem utasították el, viszont a korabeli modern művészeti jelenségeket hipermodernitásként, tehát a kialakult rendet felforgató radikális túlzásként értelmezték.

²⁰ TISZA István: *Szabadgondolkodás*, Magyar Figyelő, 1911/7, 7.

²¹ I. m. 7.

²² Kenedi Géza például minden progresszív, radikális, szabadgondolkodó, feminista és „modernista” irányzatot a szociáldemokráciának rendel alá. (KENEDI Géza: *Bonnot iskolája (Kritikai jegyzetek)*, Magyar Figyelő, 1912/10, 277.

²³ HERCZEG Ferenc: *Jelszavak*, i. m. 5.

SZILI JÓZSEF

Valódi és műélvezetek: a prózaiság költészete

(Töredék Nyilas Atilla *Az ékesszólásról* című önéletrajzi nagytöredékéről)

2012 márciusától a KULter.hu közölte azokat az egységes veretű ötsorosakat, amelyek ott szinte észrevétlenül rakódtak össze lírai töltetű, brüszken önfeltáró, nagyvonalúan önlét-elemző verses önéletrajzzá. Az ötsoros „verstételek” (szerzőjüktől az elnevezés) megjelenése 2013 elején abbamaradt. Úgy éreztem, hogy az Egész iránti szenvedélyem üresen tátogni kezd. Persze lehetett ez a „kukucs”-függőség jele is.

A római számokkal jelzett verstételek sorozata a CCLXXXVI. tétellel szakadt meg.¹ Gondolhattam, hogy ez a vég, mert elérkezett az ifjúság telje, és a cím (*Az ékesszólásról*) amúgy sem ígért komplett önéletrajzot, az utolsó leheletig. De nem, bár nem írták ki a „folyt. köv.”-et, a sorozat még folytatódik, nem marad ígéretes töredék.

Mivel a verstanból már csak a végletek érdekelnek (pl. a képversek sorainak lineáris elhelyezkedése), meglepett, majd mindinkább foglalkoztatott az ötsoros verstételek poétikai hatékonysága. Nyilas Atilla a sorozathoz írt *Elöl járó beszédében* így magyarázza elgondolását: „Meghaladni velük a magyar haiku általam többnyire üresnek hallott rövidségét, ám elkerülni a verssé formálás terjedelmi modorosságát – talán ez vezetett el az ötsoros formához (még ha törekvésem meddő maradt is).”² Hogy mit ért itt meddőségen, nem tudom. Nem megyek bele a magyar és a japán haiku közötti áthidalhatatlan távolságok taglalásába: magyar költő számára az idegen formák átvétele állandó kihívás, az *Ómagyar Mária-siralomtól* időnk végezetéig. A történelemnek még így is szívbemarkoló az a késés, amely a hangtanilag alkalmas magyar nyelvet évszázadokig megrekesztette az antik és a nyugat-európai versformáktól való öntudatlan tartózkodásban. Vajon a haiku és

¹ CCLXXXVI = 286

² kulter.hu/2012/03/eloljaro—beszed/ (2014.02.25.)

társai honosításának nehézségei összemérhetők-e ezzel a mohácsi vészt is túlélő fekete lyukkal? Tény, hogy Nyilas Atilla leleménye éppen abban a nyelvi-prozódiai-retorikai hagyományban gyökerezik, melynek a strófaformák terén a legtermékenyebb, legtartósabb tömegterméke az ékesszólásnak az az esete, amelyet Arany némi malíciával „négyes kocogónak” nevezett. Pedig Arany a tősgyökeres nemzeti versformát kizárólag ebből a *soroló* típusú szerkesztésmódból vezette le, s ezzel alá is húzta annak teljes idegenségét a rímek ennél bonyolultabb (kereszt-, ölelkező, tercina stb.) elrendezésű strófaképleteitől.³ Nem is jöhetett más a Szigeti Csaba által adatolt határig, mint a számláló tagolás.⁴ Kétsoros, háromsoros (soronként belső tagolással és rímekkel is, mint Balassinál), s persze a négysoros.

Nyilas Atilla verstételeinek számszerű szabálya az ötsorosság. (Mintha a *haikutól* visszalépett volna az ötsoros ősi elődjéhez, a *vakuhoz*.) Ez nem szoros területi határ, mert az egyes sorok hosszúsága (szótagszáma vagy morája) nincs megkötve. Előfordul négy szótagos és húsz szótagos sor egyaránt. A nagytöredék egészét illetően nem szótagszámláló, nem időmértékes, nem ütemhangsúlyos. Szemléletes kiinduló formának az ősi, népi, gyermeki számvetés látszik, a kéz ujjain, ahogyan az *Első kör* XIII. darabjaként (idézőjelbe téve) megjelenik:

„Ez elment vadászni,
ez meglőtte,
ez hazavitte,
ez megsütötte,
ez az iciri-piciri pedig mind-mind megette.”

A folytatás még mindig az ötujjas meséé, de váratlan fordulattal tárul elénk az életrajz első, az egészzet megalapozó változása egy épp hogy csak a sutaságon inneni „nyulacska–Nyilasra” szójátékkal:

XIV. És odaszaladt a nyulacska,
szaladt a nyulacska,
ott szaladt, szalad, szalad,
talán még most is szalad,
engem meg átneveztek Nyilasra.

S most kezdjük érteni, sőt érezni, s talán átélni a legelső verstétel baljós bejelentését:

³ Arany János: A magyar nemzeti vers-idomról. In Arany János *Összes Művei* X. Szerk. KERESZTÚRY Dezső. Akadémiai K., Bp., 1962. 218–258.

⁴ Szigeti Csaba: *Magyar versszak*. Balassi K., Bp., 2005.

- I. Valahol félrecsúsztak a dolgok,
kerestem jobb magamat a múltban,
azt, amikor még minden rendben volt,
de a legkorábbinak vélt emlékemben is
rosszra fordult már valami.

Félelmetes kezdet. Mint egy jóslat, máris mindent megmond, ha nem is értjük. A III. verstétel utolsó sorában ott áll szó szerint a helyzet alaptényezője: „a másik apukám és a másik anyukám”.

A külső nyelvi formával akarok foglalkozni, de szinte elkerülhetetlen, hogy ne ejtsek szót arról, mennyire visszafogott, bensőséges, s főleg egyszerű, salangmentes a kora-gyermekség végtelenül bonyolult helyzeteinek előbukkanása az egykori minimális létezés egyszeri, sötét alagútjából. Hogyan lehet ezt rímes, szabott strófákban, vagy akár *Az apostol* stílusú szabad versáradásban érzékeltetni, nem tudom. Itt van, így, előzmény nélkül és utánozhatatlanul. Ez nem *A szegény kis gyermek panasza*inak önálló költeményekből, olykor kisdud novellaversekből álló sorozata, nem a *Tücsökzene* tizenhét soros egységeinek rendje, hol mindegyik, mint egy festmény vagy rövid színmű, saját címmel azonosul. Itt mintha maga a kicsi lélek, az „animula” kezdene rendezkedni, berendezkedni a világban, nem végezetül, mint Hadrianusé, inkább örök kezdőként, mint T. S. Elioté. Pedig még szinte meg sincs, s máris felejtene kell azt a gyűszűnyi múltat:

- XVI. És én felejték majd, mint a parancsolat,
nem marad más, ami nem illik az új identitásba,
mint két homályos emlékkép, társulva érzésekkel,
meg az elhallgatott, pusztán régi név,
amely fájdalmas-ismerősen pislákol a múltból.

- XVII. Meg az vált némiképp nyugtalanítóvá,
hogy ott voltam az enyéim esküvőjén,
anyai nagynéném ölében ültem,
aztán egy fényes, nagy pillanatban
kivonultam, és odaálltam közéjük.

Ezekben a sorokban is meg lehet figyelni a vers és a nem-vers állandó egymásba ötlését, a sorok közötti szüneteket, a szünetek utáni – mit is – emelkedést? Mert az ötödik sor szinte mindig zárlat is.

Próbálok ennek az ötösfogatnak a nyitjára jutni. A stanza-formák (pl.: ababcc) nagyon is készre fogják a progressziót, és erőltetik a zárást. A *Toldi* párrímes nyolcsorosai is tudnak zárni. A *Tücsökzene* nagy 18 soros egységei már címet is

kapnak, annyira egészek. Érdemes persze mindazt meggondolni, amit Szabó Lőrinc erről a formáról gépbe diktált az íródeákjának.⁵

Az *ékesszólásról* soronkénti prózája formálisan is bele van horgolva-kötve a körülötte lehetséges nyelvi világ prózaszövedékébe. Talán a Proust-mű zenei prózájával rokonítja ez a prózától alig-alig elkülönülő elrendezés. Az egyes sorok szinte semmi prózátlanságot nem tartalmaznak. Az eddig idézetekből, a gyerekmondókát leszámítva, az ilyen kifejezések válnak ki színes, de még a prózaiságot meg nem tagadó módon:

„...ott szaladt, szalad, szalad...”

„...fájdalmas-ismerősen pislákol a múltból...”

„...egy fényes, nagy pillanatban...”

Az „ötös” eszünkbe juttathatja a drámák öt felvonását, s vele az arisztotelészi dramaturgiát, amely egy vagy több „fordulatot” ajánl a formai (de nem csak formális) teljesség érdekében. De lehet-e öt sort, amikor a legterjengőbbek sem igen lépnek túl egy húszszótagos határt (a XXXIX.-ben egy sor eléri, a CCVI.-ban túllépi), teljes drámai művekhez viszonyítani? Mintha Shakespeare szonettjeiben is felötlene efféle ötösség. A három keresztrimes négysorosban lejátszódik a téma három egymásból kifejlődő változata. A rátérés a két záró sorra feltétlen, döntő fordulattal megy végbe, s maga a csattanó ebben a két sorban kétfelől egymásnak fordulva csattan. Néha akkorát, mint a XX.-ban az a trágár beköpés.

A csattanós zárás nem jellemző Nyilas Atilla ötöseire, de minden egyes verstét teljes közlés. Szakaszvégi *enjambement* ritkán, de előfordul. Például a CCXXIV. és a CCXXV. között a gitár kezdőhangjából kiinduló futamok imitációja:

CCXXIV. Napközben többször eszembe jut,
odafelé a villamoson is azt dúdolom,
és az izgatott Gellért-hegyi várakozás után
amikor megszólal az ismerős gitár,
s a hosszan pengetett kezdőhangból

CCXXV. kihajlanak azok az édes futamok,
és e talán fokozhatatlan előjátékkal
elkezdődik éppen az a szám,
„mint akit felkapott egy hullám”,
és barátom elveszti az egyik tornacipőjét.

⁵ Szabó Lőrinc: *Vers és valóság* (szerk. Kabdebó Lóránt), Magvető K., Bp., 1990. II. 195–197.

Kettőspontra is végződhet egy ötsoros, bejelentve a következő versszak idézet voltát (CCXIX). A CCXXIII. verstételt idézet követi: a szerző jóval korábbi költeménye, a *Lázbeszéd*.

Az bizonyos, hogy ez a forma állandóan a prózaritmus felé hajlik. Ez a mű-, vagy valódi prózaiság a posztmodern verskultúra etalonja: még a kötött forma is csak úgy „adható el”, ha benne van a tagadása is. S ennek a versbeli prózaiságnak annyi új változata van, mint a trubadúrok korában a kötött formák kötetlen szaporulatának. A Nyilas Atilla-féle epikus változat leginkább a hosszú sorokban prózai. Sőt maga a próza. Prózára vall a sorokon belüli gondolatlezáras (pont, új mondat). Csakhogy az igazi lelemény itt is maga a gondolatsor, mint Kosztolányi gyermekpanaszaiban vagy a *Tücsökgzene* verstételeiben. A „lelís” a költés, a költészet hatalma.⁶

De előfordul a versszerűség ki- és beemelése is. Például rímek, előrímek, hagyományos versritmusok:

CXCVI. (Ha sorozatomba bele-belenéz,
megkísérti olykor az emlékezés,
és ha régi szarkazmusa, íme, él,
s költőileg fut vén vénáján a vér,
jöhetne öcsémtől efféle email:)

CXCVII. „Elméd sűrű homályába veszett
(vagy tán nem is láttad a lényegét):
nem Isten háza, de Nyugdíjasklub,
és inkább volt jelen ott Belzebub –
orrom alatt rázhatta a perselyt.”

Vagy:

CXCVIII. Nézd, kisfiú, a löszfal ég,
bújj réseibe fecskeként.
Ott élj, ahol a part szakad,
rejtőzz, ha nagyító alatt,
lobbantsa rád magányodat.

⁶ „...csudálhatja minden níp az magyar nípnek elmíjének éles voltát az lelísben, melly nem egyéb, hanem magyar poesis.” (Sylvester János)

Az „Álomarcú lány” című rész ötsornyi rímmel kezdődik:

CXXVI. Sötétbe olvadó földöntúli kék,
akkori ablakunkból látszott az övék,
nem jött, és telefonunk nem volt még,
néztük barátommal, hogy a villany ég,
lakótelepünkön legszebb az ég.

A költőiség zenei és képi összetevői erőteljesebben hatnak egységesen, ahol a szó- és sorismétlés helyettesíti a rímelés soronkénti végig vitelét, például a *Kőbánya blues* bevezetésében:

XX. Keresztzüleim, állócsillagok
életem egén, befogadtatok,
jó volt nálatok, aludtam is ott,
életem egén, befogadtatok,
keresztzüleim, állócsillagok.

A rímek bizonyos fokú (vagy értelmű) egyszerűsége (ideértve a „telefonunk nem volt még” rímkényszer-szerű inverzióját is) nem szerzői gyengeség. Nyilas Atilla sok ízben megmutatta, hogy mestere a nyelvi leleménynek. Például az *Édes Anna* nyelvzenéje a *Szerelemgyerek* c. kötetéből: „Anna, Anna, Anna, / szavamra: szavanna, / málha, málha, manna, / kamra, szeneskanna, / kályha, szalma, alma: / hozsanna, hozsanna.” S a poén: „Ha Anna enne húst, / nem lenne vegetáriánus. // Anna antialkoholista. / Ha Anna inna bort, / nem lenne antialkoholista. // A bornemissza, húsnemessze, / velünk / enne, inna, Anna.”⁷ Még a látszólagos rímggyengeség is az ötsoros verstételek alapvető egyedisége mellett tanúskodik. Ősi sorolásos jellegük átmenti a rímelés szabadságát abba a vers és próza közötti önálló, a maga módján *szuverén* tartományba, amely területenkívüliségével, ennek saját lokális légkörével fenntartja a narráció *költőiségét*. Azt a harmóniai találékonyságot, amely általában képes megtartani a prózaiságot a „lélis”, a költészet oldalán.

A magyar költészet nemcsak a magyar nyelv időmértékét nem fedezte fel évszázadokig, de nem fedeződött fel a rímképletében (és nem egyszerűen a sorok számában) gyökerező strófiképzés sem. Téved, aki azt hiszi, hogy a posztmodern valamiféle rím- és ritmustagadás. Téved, mert olyan új formákkal kell tudnia (és tud) élni, amelyek jelentéssel társítják a Verlaine által sorvégi csengettyűzéssel tagadott sorvégi csengettyűzést. A „*kék - övék - még - ég - ég*” (primitív? primér?) rímcsoport a „*szép - nép - mikép - tép - cserép - kép - nép - lép - ép*” rímssorral egyívású

⁷ *Szerelemgyerek*. Szoba Kiadó, Miskolc, 2010. 33.

és egyenrangú. S az a képsornak a vágyott ablakon fölöttre-túlra mutató végtelen, földöntúli tágassága is: „lakótelepünkön legszebb az ég”.

Mi van az ötös felosztásban, ami alkalmassá teszi az érdeklődés fenntartására, mi az a retorikai lehetőség, amely máris kétszáznál több verstételben jelzi kimeríthetetlenségét? Formamagyarázataim nem érintik a dolog lényegét: sorról sorra, verstételtől verstételre haladva érezzük egy olyan intelligencia jelenlétét, amely fölényes biztonsággal közöl, értékkel, dekorál, oda-vissza világot alkot, lelket lehel falakba, terekbe, külvárosi tájakba s mindenek fölött létezett, létező és létezhetetlen társakba, az ismeretlennek kijáró végtelen szerelembe. Az ember itt, a bimbózó vágyak árnyékában Proustra gondol, de ő nagyon messzi társ. Az előadói „sorolás” – soronként, ötsoronként és nagy, összefoglaló fejezetenként működik: *Kőbánya blues*, *Kaleidoszkóp*, *Szerelem*, *Rövidfilm a szerelemről*, *Itthonom*, *Mérnök utca*, *Patroklosz*, *Álomarcú lány*, *Kenese*, *Zamárdi ég*, *Csillagszüleim*, *Királyrét*, *Bányajárás*. Ezek a fejezetek valós életrajzi kereteket jeleznek, de a kidolgozásban a líra uralkodik, hihetetlenül gazdag és mély változatokkal az egyes „verstételekben”. Sokféle folytonosság titkos rendszere működik. Például az identitásprobléma nem zárul le az elején, átöröklődik a többi fejezetre:

XIX. Kamasz fejjel mind valószínűbbnek látszott,
mi a rejtély kulcsa, egyszer aztán rákérdeztem,
hogy ugye talált gyerek vagyok, anyám cáfolta,
és megjegyezte, van úgy, hogy az emberek
elválnak – és folytatódott a hosszú hallgatás.

A sokszínűségre a *Kőbánya blues*-ből idézek kedves, áttetszően humoros tételeket:

XXIV. A szembeszomszédokkal igen jóban voltunk,
ha igaz, gyakran átmentem hozzájuk,
a lecsót, a levest hagyták kihűlni,
a kocsonyát és a fagyit viszont
melegítve ették, meg ne ártson.

Vagy:

XXVIII. Anikóék a földszinten laktak,
apa félig-meddig ott nőtt föl,
ha olyan volt ebédre, amit nem szeretett,
Mama beadta hozzájuk,
és náluk jóízűen megette.
Anikóéknál más érdekesség is adódott:

XXIX. „Ispiricsi” falu végén folyott el a kanális,
Anikó a saját énekére táncolt,
fölkapdosta szoknyáját, és bugyi nem volt rajta,
mind a ketten fölhevültünk előadásától,
s nem emlékszem rá, hogy viszonztam volna.

S ezek a versek persze „vallomások” is, ágostoni értelemben, nemcsak a korai indokolatlan, hisztis verekedéseké, de a magántulajdon elleni ősbűné is:

XL. Övé-e vagy másé volt, enyém nem,
de akkor alattomban enyém lett
az a dárdával szökellő, nagy műanyag indián,
amelyet eltemettem színlelt egykedvűséggel,
hogyan csak régi gazdája távozta után ássam elő.

A *Rövidfilm a szerelemről* nosztalgiája kiapadhatatlan. A lány eltűnik („A harmadik őszen nem jött iskolába” és „úgy mondták, külföldre, talán Svédországba”):

LI. Egy panelház oldalára festett szónál
évek múltán is meg-megálltam, és néha
letérdeltem, hogy megcsókoljam a falat,
mert rá vonatkoztattam azt a fehér szót,
s benne fénylett az ő drága monogramja.

Persze ilyenkor átüthet a prózán a lappangó mérték: **Egy panelház falára festett szónál / évek múltán is meg-megálltam, s néha / letérdeltem, s csókoltam a falat, / mert rá vonatkoztattam a fehér szót, / és benne fénylett drága monogramja.* (Az én átírásom. Sz. J.) S a Patroklosz-versekben a fiúszerelem határát belülről súrolva készül a nagy fiúbarátság. A név Akhilleusz barátjává (*Iliász* XI–XII, *Odüsszeia* XI, Platón: *Szümposion*).

CIV. Szóval odaszoktam, „pótgyerek” lettem,
és az övék a másik családom
addig is, míg gyermekeink
kereszt-testvérsége révén
eggyé nem vált a családom.

A hihetetlen erejű barátság az emlékezés hihetetlen erejű soraiban összegeződik:

CXX. És még később egyszer eljött
a „szeretet napfogyatkozása” –
vacogtam, fényes nappal
sötét volt és hideg,
s az ég kárpitja meghasadt.

De már ellentételezi ezt a vonzalmat a „Patriklosz, születésnap” záró részében a leheletnyi vallomás más irányú vonzalmakról, különösen a záró strófa szőke lánya iránti érzelemről:

CXXV. Kicsit mindketten szerelmesek voltunk,
bár a barátom tagadja,
abba a szőke lányba, osztálytársába,
egyik szeme kék, a másik barna,
és nem jött el a születésnapra.

Az „Álomarcú lány”-ba nem tudok nem lenni szerelmes. Az érthetetlen, nem mindennapi, de szinte közönséges fordulat az utolsó sorában: „lakótelepünkön legszebb az ég” – lényegében ugyanaz a fizikán túli fénytűnemény, amelyet Kisfaludy Sándornak még így, nyomról nyomra kellett ecsetelnie:

És alattunk, és felettünk,
És bennünk is a menny volt,
S szívünkben szent tűz lángolt.

(A boldog szerelem)

Verstételeken keresztül csak harmadik személyű állítmányok szólnak róla. Ez a tűnemény megtestesülten sem rögzíthető:

CXXX. Amikor új gimnáziumba mentem,
azért is abba, mert az övékét éppen felújították,
és az osztályuk oda járt ideiglenesen,
mintha az énekterem folyosóján,
de mire én tényleg, ő már nem.

A mondat úgy hiányos szerkezetű, hogy ez a fő mondanivalója, és ideidéz valamit abból a másik hiányérzetből is: „mint huzat a házon”.

S a nagy Balaton-versek („Jer, nézd a Balatont, mikor a nap reggeli lángja...”, vagy „Együtt szöktünk a hegyeken át...”) közé avatódva következik a tónak ez a korábban megfogalmazhatatlan felmagasztalása:

CXLI. A Balaton nem afféle könnyűvérű nő,
hogy rátalálván azonnal a habjaiba dőlj.
A tiszteletet megadva nyugtasd távlatait,
csendesedj, hogy meghalld, ha mond neked valamit,
és úgy vetközz, hogy ő méltóságos szerető.

A folytatásban a csillapíthatatlan sóvárgás „örök” (mi örök itt?) motívumai, annak a másik világnak, a szeretett lénynek végtelen hiánya, még ha mellettünk van is. Ha nincs:

- CXLII. Néztem évek múlva, mikor arra jártam,
ott oldalt-hátul azok a kis fehér házak,
kertek, hol talán az Álomarcú vendégeskedett,
szőkesége megbújik az alkonyatban,
s mintha egy bokorágat félrehajtana.
- CXLIII. Ő volt az a hosszú ház a Fehérvári úton,
mintha egyedül ő lakott volna benne,
vagy fiatal hamvát keverték volna a falba,
ha ránéztem a házra, őt éreztem,
s most... mostanában nem járok arra.

(Folyt. köv.)⁸

⁸ Reményeim szerint a dolgozatra és tárgyára egyaránt értendő. Sz. J.

SZOLLÁTH DÁVID

Bábelt kövenként

Még egyszer Szentkuthy Miklós

Ulysses-fordításáról

Írtam már korábban Szentkuthy *Ulysses*éről. Annak a tanulmánynak kettős célja volt: bemutatni Szentkuthy és Joyce nyelvszemléletének, valamint kultúrafelfogásának rokon vonásait, és indokolni, hogy rokonságuk ellenére miért volt mégis szükséges újrafordítani az *Ulysses*t. A fordításkritika mellett igyekeztem azt is alátámasztani, hogy a maga idején, az 1970-es években minden bizonnyal valóban Szentkuthy Miklós volt a legalkalmasabb magyar fordítója az *Ulysses*nek. A „szentkuthyzmusok” – a Szentkuthy szövegvilágára tipikusan jellemző nyelvi megoldások – példáinak felsorolásával azt próbáltam érzékeltetni, hogy számos nyelvi ötlete, megoldása annak ellenére megérdemli a figyelmet, hogy a 2012-es magyar változatot létrehozó fordítócsapat felfogása szerint *fordításként* nem állja meg a helyét.¹

Ezúttal azonban félreteszem a fordításkritikai szempontot. Ebben az írásban Szentkuthy *Ulysses*ét a Szentkuthy-œuvre elemének tekintem, amely abból a szempontból sajátos, hogy a műnek van elődszövege, az angol *Ulysses*, ami segítségül szolgál a Szentkuthy írásgyakorlatában érvényesülő nyelvszemlélet megismeréséhez. Azaz a fordítás vizsgálata alapján talán levonhatunk olyan tanulságokat Szentkuthy nyelvfelfogásáról, amelyekhez eredeti Szentkuthy-szövegek alapján esetleg nehezebben jutnánk.

Az itt közölt példatárban Szentkuthy fordítói megoldásainak két csoportjára koncentrálok. Az egyikbe azok tartoznak, amelyeket a „*fonetikai fordítás*” eseteinek nevezhetünk. Olyan műfordítói döntésekről van szó, amelyeknél a szemantikai megfelelés mérlegelésénél előbbre való szempont volt a két nyelv szavainak hangalakai közelsége. A másik csoportba a *szójátékokat* gyűjtöm, ezek olyan

¹ Szolláth Dávid: Leletmentés (Válogatott szentkuthyzmusok az *Ulysses* szövegében) *Alföld*, 2010. szeptember, 64–73.

szóképzések, amelyekben kettő vagy több szó kontaminálásával jön létre új szó. Mindkét csoportba sorolt szóalkotások esetében nemcsak szavak, hanem nyelvek találkozásáról beszélhetünk. Ez a fonetikai fordítás esetében nyilvánvaló, de ezek között is nemegyszer megjelenik harmadik nyelv az angolon és a magyaron kívül. A szójátékoknál is gyakorta több forrásnyelvből származnak a kiinduló szavak.

Szentkuthy „*fonetikai fordításainak*” itt tárgyalt példasora abba a – posztstrukturalista irodalomelméletek által sokat vizsgált – nyelvszemléleti paradigmába illeszkedik, amelyben a jel felértékelődik, a jelentés pedig instabillá válik. Amikor valaki a „swab” szót (’felmosórongy’, ’mamlasz’) *svábbogár*nak fordítja, akkor elmondhatjuk, hogy a nyelv anyagszerűségét hangsúlyozza, és szkeptikus a jelentés idealitását illetően. Szórt példákkal, futólag említve csak ennek a nyelvszemléletnek néhány jól ismert szerzőjét és teljesítményét: Mallarmé, avantgárd versekre hivatkozhatunk, a *zaumra*, az értelmén túli nyelv koncepciójára, a dadaista hangköltészetre és halandzsaversekre, Hugo Ball *Gadji beri bimbi*jára. De természetesen nemcsak avantgárd tendenciáról van szó. Említhetjük Weöres „panyigai ü”-jét, vagy Kosztolányi legszebb magyar szavait. A „fülolaj” szó esztétikai értékelése a szó dallamának szól, és annak a bejelentése, hogy a szavakról nem föltétlen a jelentésük dönt. A modern jelközpontú nyelvfelfogás, (amely persze számos szerzőnél, korszakban és nyelvterületen más és más változatokat produkált, így leegyszerűsítés egy paradigmának nevezni) tételszerűen összefoglalható Kassák Lajos 12. számozott költeményének egyik sorával: „a szavak nem azért vannak hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók”. Az értelem felfüggesztése a nyelvben foglalt költőiség kibontakozásának lehetőségével kecsegtet Weöres Sándor alábbi reflexiójában:

Olvass verseket oly nyelveken is, amelyeket nem értesz. Ne sokat, mindig csak néhány sort, de többször egymásután. Jelentésükkel ne törődj, de lehetőleg ismerd az eredeti kiejtismódjukat, hangzásukat.

Így megismered a nyelvek zenéjét, s az alkotó-lelkek belső zenéjét. S eljuthatsz oda, hogy anyanyelved szövegeit is olvasni tudod tartalomtól függetlenül is; a vers belső, igazi szépségét, testtelen táncát csak így élheted át.²

Ezek a példák folytathatók, sokféleképpen értelmezhetők, mégis talán közös feltételezésük, hogy a líraiság, az irodalmiság ott születik, ahol a nyelv kiszabadul a konvencionális használati módjaiból, s elhagyja jelentésközvetítő szerepét. Ezt van, aki játéknak, van, aki nyelvi forradalomnak, és van, aki visszaélésnek fogja fel.

A *Finnegans Wake* másképp bontja meg jel és jelentés konvencionális viszonyát, mint a fent felsorolt művek többsége. Joyce kései művében több a hapax, mint

² Weöres Sándor: *Teljesség felé* (1945) „A versről” In Uő.: *Egybegyűjtött prózai írások*, Helikon, Budapest, 2011. 144.

az ép szótári szó. Az „egykönyves” nyelv, a *Wakeian* lexikája több, mint negyven nyelv szavainak angol szavakba (és egymásba) oltásából keletkezett. A szavak összeolvadásának a hangalaki hasonlóság az alapja. Míg a fenti példákban a szó fölébe emelkedett jelentésének, ami a nyelv felszabadulásaként, önállósodásaként, a szó megtisztításaként volt értékelhető, addig a *Finnegans Wake*-ben épp ellenkezőleg, szennyeződnek, kontaminálódnak a különböző nyelvekből érkező szavak. Poétika és nyelvi magatartás szempontjából tehát ellentétes irányú eljárásról van szó. Nem a szavak szemantikai felszabadítása, hanem a szavak túldeterminálása a *Finnegans Wake* poétikai hajtóereje. A jelentés elhagyása helyett a jelentések sűrítése, szaporítása. A két különböző eljárás végső soron mégis hasonló eredményre vezet jelelméleti szempontból. A *Wakeian* nyelvzavarából alkotott szóhibridek megsokszorozzák a szójelentést, amivel épp gyengítik, relativizálják, felszámolják konvencionalitását, a halandzsaversek vagy hangversek egyszerűbb eljárásai pedig felfüggesztik, megpróbálják diszkreditálni. Az ellentétes eljárások eredménye között csak fokozati különbség van.

Azért tértem ki Joyce kései művére, mert Szentkuthy fordítói gyakorlatában időnként (persze korántsem olyan sűrűségben) hasonló dolog történik, mint a *Finnegans Wake*-ben.³ A jelentés sokszorozódása, és ezáltal relativizálódása Szentkuthy fordításának esetében is a nyelvek találkozásának eredménye. Szentkuthy 1974-es fordításának nyelvszemlélete egyes lapjain közelebb áll a *Finnegans Wake*, mint az *Ulysses* nyelvszemléletéhez.

Fonetikai fordítások

E fejezetcím alatt a fordítási megoldások két altípusáról van szó. Az egyikben a magyar szó választását az motiválja, hogy hangalakja hasonlít az eredetire, és ez felülírja a szemantikai megfeleltetés, vagy, ha ezt elérhetetlennek tartjuk, a szemantikai közelítés követelményét. Babits *Vihar*-fordításából vett példával nevezhetnénk ezt „zsidó Dido”-típusnak.⁴ A másikban ugyanez történik, azzal a különbséggel, hogy itt a fordító harmadik nyelvet is bevon: olaszt, latint, franciát vagy németet. Például az angol „seriously”-t „seriosó”-ként fordítja.

³ Annak ellenére, hogy Szentkuthy szkeptikusan, kritikusan nyilatkozott a könyvtárban lévő példány tanúsága szerint egyébként sokat forgatott könyvről.

⁴ A „widow Dido”, azaz az „özvegy Didó” szókapcsolatot fordítja így Babits a rím átültetését és a hangalak közelítését választva a jelentés meglepő távolításának árán. Figyelemreméltó az a tapintatos filológusi igyekezet, amely megpróbálja elfogadtatni Babitsnak e nyilvánvaló szép hűtlenségét azzal a magyarázattal, hogy „Dido az ókori rege szerint az afrikai Charthago város alapító királynője volt. Nyilván sémita vagy hamita fajhoz tartozott.” (Országh László jegyzete, in *Shakespeare összes művei. Színművek*, Európa, 1961, 951.) Mészöly Dezső itt „dicső Didót” fordít, de a következő sorban már „digó”-val rímelteti.

„looked **seriously** from the open car-
riage window” [G 6.11]⁵

„és **serioso** szemlélte a nyitott kocsiab-
laktól” [Sz²109]⁶

Ilyenkor a fordító arra törekszik, hogy a forrásszöveg minél több elemét átmentse a célszövegbe, és a magyar olvasó „műveltségi” nyelvismeretére számít. Ez nem szemantikai szempontból hiba, hisz a *seriously* és a *serioso* között feltehetőleg nincs tolerálhatatlan szemantikai eltérés, hanem stilisztikai szempontból, hiszen az angolban a *seriously* teljesen hétköznapi szó, stilisztikai értéke nulla körüli, míg a magyar mondatba tett idegen szó stilisztikailag jelölt, modorosnak vagy parodisztikusnak hat, esetleg operarészleteket idéz, kiben mit. Mindezt nem fordításkritikai szempontból jegyzem meg (mint említettem, ez most nem célom), hanem hogy érzékeltessem Szentkuthy törekvésének komolyságát, nyelvi humorának eltökéltségét. A „*serioso*” választását semmi nem indokolja, és semmi nem akadályozza meg a szövegben a kézenfekvő megoldást, hogy „komolyan”-nak fordítsa a „*seriously*”-t. Nincs a közvetlen szöveggörnyezetben olasz nyelvi elem, amelynek a fordítása helyett választaná, mondjuk pótmegoldásként azon az elven, hogy ha egy stílus helyben nem ültethető át, akkor keresünk neki más helyet. Az egyetlen racionális magyarázatnak e példánál a forrásszöveg és a célszöveg alaki közelítésének törekvése tűnik.

Ugyanerre a mintára illenek az alábbi megoldások:

„A voice, sweettoned and **sustained**,
called him from the sea.” [G 1.741]

„Egy hang hívta a tengerből, szirénes-
édesen, **sostenuto**.” [Sz² 30]

„A **ponderous** Saxon” [G 1.51 – Kb.: „**Ponderosa** Tudor Rózsa” [Sz² 6]
„Nehézfejű szász.”]

A célnyelvi szöveg ezúttal is – mint oly sok esetben – zenélőbb, mint a forrásszöveg. A *-derosa* / *-dor* Rózsa összecsengengetésének megoldása fontosabb, nem az, hogy meg lehessen érteni a szövegből, hogy itt egy személyről van szó.

„**Charming**, he said in a finical sweet
voice, showing his white teeth and
blinking his eyes pleasantly. Do you
think she was? Quite **charming**.”
[G 1.378-9]

„**Charmant**, mondta negédes szoprán-
jával, [...] **Charmant**, nem mondhatok
mást.” [Sz² 17]

⁵ A jelöléssel a Gabler-kiadásra hivatkozom: James Joyce: *Ulysses. The Corrected Text*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. The Bodley Head, London, [1986] 2008.

⁶ A Szentkuthy-fordítás két kiadását így jelölöm: Sz¹, Sz². James Joyce: *Ulysses*. A fordítást az eredetivel egybevetette Bartos Tibor. Európa, Budapest, 1974. és James Joyce: *Ulysses*. Második, javított kiadás. A fordítást az eredetivel egybevetette Bartos Tibor. Európa, Budapest, 1986.

Az alábbi példában nincs harmadik nyelv, az angol „to fit” ige és a magyar „fitt” melléknév hasonlóságát használja ki, és a „fit well enough” dupla „f”-hangjából kiindulva alliterációt alkot:

„They fit well enough, Stephen answered.” [G 1.114] „**Fitten fityegnek**, válaszolta Stephen.” [Sz¹ 9]

A Szentkuthy-hagyatékban fellelhető az *Ulysses*-fordítás korai fázisát dokumentáló gépirat, a regény első egynegyedének a megjelent fordításhoz képest még szerkesztetlen, nyers szövegváltozata.⁷ A gépiratban nagyobb gyakorisággal fordulnak elő az „akusztikai fordítás” példái, és nem kizárt, hogy Bartos Tibor szerkesztő csökkentette az 1974-es, majd az 1986-os kiadásban a számukat. A „serioso” itt és az első kiadásban még egyszer előkerül, a többi példa nem jutott el a megjelenésig:

„He shaved evenly and with care, in silence, seriously.” [G 1.99] „Egyenletes tempóban, csöndben és aggályosan, **serioso** borotválkozott.” [Sz¹ 8]

„His head vanished but the **drone** of his descending voice boomed out of the stairhead.” [G 1.238] „Feje eltűnt, de a hangja még ott hangozott a lépcső végén: **dongó decrescendó**” [K 11.]

„He turned to Stephen and asked in a fine puzzled voice, lifting his brows:” [G 1.368] „Stephen felé fordult, felhúzott szemöldökkel, hangja **fin-de-fin** rébusz.” [K 16.]

„Haines said amiably.” [G 1.553] „... mondta Haines **amabiliter**” [K 24.]

Természetes, hogy a fordító törekszik arra, hogy a próza hangzását is visszaadja valamelyest, ráadásul az *Ulysses*-fordítás igen gyakran a lírafordítások követelményeit támasztja. Szentkuthy műfordítói programtanulmányában legfőbb feladataként jelölte meg a „nyelvezene” megszólaltatását⁸, és Gáspár Endre 1947-es fordítását „lapos prózája” miatt marasztalta el burkoltan. Ez a szemlélet nagyszerű megoldásokat hozott a csengő-bongó *Szirének* fejezetben, és a törekvés indokolt is például az efféle esetekben:

⁷ Köszönöm Tompa Máriának, hogy lehetővé tette a szkennelését. A 200 lapos gépirat indigós másod- vagy harmadpéldány. Keletkezésének ideje nem világos, valamikor 1968 és 1972 között készült. Egyértelmű, hogy Szentkuthy diktálta, mert az idegen szavak és nevek helyesírása gondot okozott a gépirónak. „K”-val jelölöm.

⁸ Szentkuthy Miklós: Miért újra *Ulysses*? [1968] in: uő: *Meghatározások és szerepek*. Magvető, Budapest, 1969. 482.

„No **girl** would when I went **girling**.” „Egyetlen **gerle** se **gerjedt** be nekem.”
[G 15.3366-7] [Sz² 668]

„fumes of fried grease **floated**, turning.” „égett zsír és égő szén **füstflottillái**
[G 1.317] felhőztek forogva.” [Sz² 15]

Ám Szentkuthy néha akkor is a hangalakot „fordítja le”, amikor az angol szövegben épp nincs semmi zeneiség.

„Be a warm day I fancy. **Specially** in these black clothes feel it more.” „Alighanem meleg napunk lesz. **Speciell**
[G. 4.79], ebben a fekete ruhában jobban érzi az ember.” [Sz² 70]

„Furthermore he had a row with Lenehan and called him to Stephen a mean bloody **swab**...” [G 16.146-7] „Továbbá összerúgták a patkót Lenehan-nal és úgy beszélt róla, mint egy tiporni való rohadt **svábbogárról**...” [Sz² 721]

„BLOOM (*Her **hands** and features working*)” [G 15.3366-7] „BLOOM (*nőkezével **hand**abandáz, élénk arcjáték*)” [Sz² 657]

Az utóbbi példák mutatják leginkább, hogy Szentkuthy néha rímhívónak tekintette az angol szöveget, és fordítás helyett rímválaszt kreált hozzá. Mintha éppúgy a költői versengés terepe lenne, mint a cheville-ek elhelyezése a nyugatosok versfordításaiban. Nemcsak Gáspár Endrét, az előző fordítót igyekszik felülmúlni, hanem az eredetnél is jobb kíván lenni. Joyce nyelvéeért már 1947-ben is ezekkel a szavakkal lelkesedett: „hangperverzió, szóbujálkodás [...] szóspórázás [...] bacilusfüzérekre emlékeztető iránytalan szótelepek”.⁹

Vannak Szentkuthy szövegében – különösen a versrészleteknél, beékelt dalszövegeknél – olyan „szóbujálkodó” megoldások, amelyeknek fordítói logikája szinte érthetetlen, az alábbi két sorban voltaképpen egyedül a fonetikai fordítás elve tűnik megfejthető szóalkotó logikának: a „reason”-re, valamint a „clip”-re felkínált hasonló hangzású francia, illetve magyar szavak miatt.

„I tell you the **reason** why” [G 3.202] „Ó, **raison**-falánk Mulligánk” [Sz² 54]

„In the darkmans **clip** and kiss” [G 3.384] „Ezeregyéj **klipszes** Baschra” [Sz² 61]

A bevezetőben jel és jelentés hasadása modern nyelvi tapasztalatának kontextusában helyeztem el ezeket a fordítói megoldásokat. Ám a példákat tanulmányozva a

⁹ Szentkuthy: James Joyce, [1947] In: *Meghatározások és szerepek*, Magvető, Budapest, 1969. 190.

nyelvmsztrikára nem hajlamos szemlélt is megkísértheti az a Walter Benjamin-i gondolat, hogy a fordítás nem más, mint valamiféle Babel előtti ősnelv vagy „tisza nyelv” keresése. „Mert a fordító munkáját a sok nyelv egyetlen igazi nyelvvé történő integrálásának motívuma tölti be.”¹⁰ Szentkuthy *Ulyssesének* fonetikai megoldásai mintha a közöset keresnék különböző nyelvek hangalaki érintkezéseit felkutattva, mintha azért nem riadnának vissza harmadik nyelv, olasz, latin, francia stb. bevonásától, hogy minél nagyobb merítéssel dolgozva próbáljanak meg pillanatokra felmutatni valamiféle nyelvek feletti nyelvet. A jelentéstanilag motiválatlan párosításoknak lehet ilyen hatása az olvasóra, azt a benyomást keltve, mintha a hajdani egészhez képest töredékes, mai nyelvek szótárai nem emlékeznének bizonyos jelentéstartalmakra, amelyeket a szavak hangalakja mégis magába zár. Szentkuthy (éppúgy mint Joyce) igen komolyan érdeklődött a középkori kultúra, egyház és általában a teológia iránt, ugyanakkor gondolkodási stílusának egyik alapvonása az ironikus, csúfolódó racionalizmus, így fordítói gyakorlatának efféle ezoterikus értelmezését nem volna könnyű alátámasztani tőle vett idézetekkel. Másrészt nehéz eltekinteni a példákbl kirajzolódó nyelvalkotói eljárás logikájától. A fordítás konvencionális felfogása mellett (kb.: ’jelentéseket átvinni egyik nyelvből a másikba lehetőleg kis veszteséggel’) a nyelvek közelítésének, kibékítésének logikája is működik: keresni közös szóalakokat, amelyekben érintkeznek a nyelvek. Hasonló logikát fedezhetünk fel a szójátékok elméletében is.

A szójátékok elmélete és gyakorlata

A *Prae* szójátékelmélete, noha Szentkuthytól távol állt az avantgárd, leginkább a montázselméletre emlékeztet: távoli asszociációk szoros összekapcsolása. Először a *Prae*-ben fejt ki, esszéisztikus fikcióba ágyazva, szójátékelméletét,¹¹ amelyre az akkor még *Work in Progress* néven ismert *Finnegans Wake* is ösztönző hatással lehetett. (A *Finnegans Wake* korai részletközléseiből több megvan a Szentkuthy-könyvtárban.) A közös pontok könnyen kitűnnek, ha egymás mellé tesszük a *Prae*beli Leville-Touqué elméletét az új „szójáték-kultúráról” és Umberto Eco elemzését a *Finnegans Wake* szójáték-poétikájáról (*Poetics of the Pun*).

Leville-Touqué fejtegetése nem más, mint egy fiktív szereplő fiktív folyóiratában (*Antipsyché*) megjelent fiktív tanulmányának („Új szójáték-kultúra felé avagy a dogmatikus akcidentalizmus szabályairól”) parafrázisa. E többszörös narratív beágyazottság ellenére a *Prae* (egyébként szinte folyamatos) poétikai önreflexiójában kulcspozióiót tölt be ez a néhány oldal. Erre a regényből vett belső érvék, Szentkuthy későbbi önkomentárjai és a recepció konszenzusa alapján is követ-

¹⁰ Walter Benjamin: A műfordító feladata, ford.: Tandori Dezső. In uő.: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980. 80.

¹¹ Szentkuthy Miklós: *Prae* [1934] Magvető, Budapest, 1980. I/27–33.

keztethetünk. Röviden: ha valaki a *Praet* szeretné bemutatni, akkor jól teszi, ha legelőször Leville-Touqué fejtegetéseit veszi elő. Eco értelmezése kapcsán annyit érdemes előljáróban elmondani, hogy az ő Joyce-könyve a *Nyitott mű* (*Opera aperta*, 1962) első kiadásának egyik tanulmányából fejlődött önálló kötetté (*Le poetiche di Joyce*, 1965), majd további átdolgozások után lefordították angolra,¹² és így vált a Joyce-kutatások (Joyce Studies) sokat hivatkozott művévé. Eszerint Eco Joyce-könyve a *Nyitott mű* afféle mellékletének, a *Finnegans Wake* pedig a nyitott műfogalom, Mallarmé *Le Livre*-koncepciójával, Stockhausen, Boulez és mások zenéjével egyenrangú, de amazoknál kifejtettebb iskolapéldájának tekintendő. Ezek után lássuk, mint mond a fiktív és a nem fiktív tanulmány a szójátékok szerepéről.

Eco szerint a szójátékot legcélszerűbb pszeudo-paronomáziaként¹³ meghatározni. Ez nem más, mint két vagy több hasonló csengésű szó „kényszerített egymásba illesztése” („forced embedding”). *Finnegans Wake*-ből vett első példája: A Sang + sans + glorians + sanglot + riant szavak „adják össze” a „sansglorians” szót. A kontaminált, összeragasztott szavak érintkezése hangzás- (san-san, glo-glo, rian-rian), nem pedig jelentésbeli.

Leville-Touquet példának használt szóeleménye a *Hippopochondra Stylopotama*. Az egyszerűség kedvéért egyelőre foglalkozzunk csak az első szóval, melyben a ’hippopotamus’ és a ’hipochonder’ szavak vannak egymáshoz kényszerítve (és nőneműsítve). „A víziló és a hipochondria között semmi értelmes, logikus kapcsolatot nem lehet találni, mind a kettőnek végzetesen idegen lényege van, és mi mégis egymásra kényszerítjük ezt a két idegen dolgot és idegen szubsztanciát...”¹⁴ Érdemes megfigyelni az erőltetés, a kényszerítés (*forcing*) momentumát mindkét idézett meghatározásban. Véleményem szerint ez arra utal, hogy a hangalaki hasonlóságot gyengébb kapcsolatnak érezzük, mint a jelentésanit, és könnyen erőltetettnek, illegitimnek érzékeljük, ha a hangzás felülírja az erősebb, lényegibb jelentésbeli kapcsolatot. (Ilyen csúsztatásnak tekinthető a görög ’hypo’ és a ’hippo’ szavak áletimológiai egybejátszatása a *Prae*-ből vett példában.) Fenntartásainkat akkor adjuk fel, ha a szójáték egyébként szellemes, frappáns. A kevésbé szellemes szójátékokra azt mondjuk, „erőltetett”, „fárasztó”.

¹² *The Middle Ages of James Joyce. The Poetics of Chaosmos*, [1962] 1989, Hutchinson Radius.

¹³ A paronomázis (vagy annomináció) „(pszeudo)etimologikus szójáték az azonos szótövekkel (figura etimologica), illetve az azonos hangzású, de különböző jelentésű szavakkal. Hatásuk egyfelől a hangzásbeli változás csekélységében, másfelől az érdekes jelentésváltozásban rejlik, mely olyan mértékű feszültséget teremthet, hogy az a *paradoxonig*, azaz a látszólag képtelen, ellentmondó állításig fokozódhat.” (pl.: „Volt nők miatt *egy pár bajom / s egy párbajom*.” Kosztolányi: *Csacsi rímek*) Szabó G. Zoltán–Szörényi László: *Kis Magyar Retorika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988. 138–139.

¹⁴ Szentkuthy: *Prae*, Magvető, Budapest, 1980. I/29.

A paronomáziaként értett szójáték működése ellentétes a metafora működésével. A metaforában többnyire két távoli elem hasonlósága, részleges azonossága mutatkozik meg: ha egy versenylovat *Villámnak* hívunk, akkor legitim, igaznak érzékelt kapcsolatot létesítettünk a névadással, hisz a versenyló is meg a villám is gyors. A víziló és a hipochondria között viszont nem tudjuk, van-e kapcsolat, ha van is, az nem adódik az előbbi példa magától értetődőségével, így e két szó összetétele könnyen abszurdnak, komikusnak, karikatúrisztikusnak vagy éppen erőltetettnek tűnhet. A paronomázia mintha a tropikus azonosságok és hasonlóságok illuzórikusságát leplezné le. Nem a ráismerés hatását kelti az emberben, hanem a lelepleződését. Halljuk, hogy a hipochonder és hippopotamus összecseng, de tudjuk, hogy ez hamis, fals, mert a szavak véletlen összecsengése mögött nincs ott a szavak által jelölt dolgok hasonlósága.

Leville-Touqué szerint a véletlenszerű érintkezésekből mégis új lényegiségek keletkeznek. Ezt „játék-szubsztanciának”, „dogmatikus akcidentalizmus”-nak nevezi. (A véletlenszerűség nem feltétlenül mond ellent a kényszerítésnek: két különböző szó, forma, kép stb. egymásra kényszerítésével lehetőséget teremtünk kérésset, de előre nem látott, véletlenszerű kapcsolataik létesülésének.) „A szójáték felé halad az egész század – írta tanulmányában Leville-Touqué. A szójáték kifejezése azon ösztönnek, hogy a véletlen által keletkezett viszonyokat sokkal örökkévalóbb realitásoknak és sokkal jellemzőbb lényegnek tartjuk, mint az egyes dolgokat, amelyek a viszony szereplői.”¹⁵ Korunkat tehát az jellemzi, hogy nincsenek tiszta entitások, ideális, egész és ép fogalmak, nincsen ép, a személyiség középpontjául szolgáló lélek (lásd: *Antipsyché*). Torzók vannak, esetleges keveredések, véletlenszerű viszonylatok és ideiglenes kapcsolatok, ezek válnak szubsztanciálissá. Nagyjából így fest a *Prae* modernség-fogalma.

Szentkuthy Leville-Touqué-ja ebből még levezeti a regényírás elveit is, ezzel válik a szójátékelmélet modernség-értelmezésből és érzékelésetztétikából a regény poétikai önreflexiójává, de a fejtegetésnek ezt a részét már nem ismertetem. Szentkuthy egy Bart Istvánnak adott válaszában kitér a Joyce-párhuzamok számbavételénél a szójátékok fontosságára, és ő is hangsúlyozza az ebben a kérdésben mutató legnyilvánvalóbb különbséget: a *Prae*ben van megalapozó szójátékelmélet, de ritkák benne a szójátékok, a *Finnegans Wake*-nek viszont a *pun* a nyelvi alapanyaga, alapegysége. „Ami az unos-untalan emlegetett szójátékokat illeti: itt inkább az angol (és minden) nyelvvel végzett minden lehetséges anatómiai kísérletekről van szó – noha a *Prae* és az *Orpheusz* nem dolgozik olyan jellegű stilisztikai fogásokkal, mint az *Ulysses*: a két mű stílusának bölcséleti és művészeti belső indítékai azonosak (a *Prae* egyik bevezető passzusában [azaz Leville-Touqué idézett fejtegetéseiben – Sz. D.] megkísérletem ezeket a filozófiai indítékokat rend-

¹⁵ I. m., I/30.

szerezni.”¹⁶ (Szentkuthy szójátékait lentebb az *Ulysses*-fordítás szövegéből veszem, kettő kivételtől eltekintve, amelyek a *Frivolitások és hitvallások*ból származnak.)

Joyce és Szentkuthy szójátékai tehát azonos logikára épülnek, a metaforával ellentétes hatású paronomázia működése fedezhető fel bennük. A paronomázia egymástól távoli, idegen jelentéseket vág (filmes értelemben) egymás mellé. Példák:

Szentkuthy:

„Fartemis” [Egy arisztokrata lovarnőről. Sz² 153]

„marhaláda” [marha + marmaládé – az angol szövegben lekváros képű borjúról van szó Sz¹10]

„taxaméteres halálhuszár” [kb.: időre bérbevehető gyászhuszár – „hired mute” Sz² 12]

„mea kuplé” [Bloom büntudatosan figyelmezteti magát, hogy ne dúdoljon temetésen Sz²132.]

„nimformáriája van” [Sz²153.]

„filoszfiloxéra” [Szentkuthy az áhítatos betűrágás kultúraszemléletéről]

„Kruppenszex” [frontkatonákat szórakoztató női alakulatokról, vö.: „Krupp-ágyú”.]¹⁷

Finnegans Wake:

„We nowhere she lives” [FW, 10¹⁸ know where + nowhere]

„One eyegoneblack” [FW, 16. vö.: ném. „Augenblick”]

„Ore you astoneaged?” [FW, 18. Are + Øye (norv.: ’szem’); astonished + stone age]

„if you are abcedminded” (FW, 18. absentminded + abcd]

„pourquoise” [FW, 18. fr. „pourquoi?” + „purpose”]

„Gutenmorg” [FW, 20. Gut Morgen + Göteborg]

Ám annak ellenére, hogy a paronomáziában fragmentáló, disszociatív logika működik, gyakran mégis szerves egésznek érzékelhető, koherens jelentésű szójátékok

¹⁶ Joyce és Szentkuthy. Bart István kérdéseire válaszol: Szentkuthy Miklós. In Szentkuthy: *Az élet faggatottja*, Hamvas Intézet, Budapest, 2006. 360.

¹⁷ Szentkuthy Miklós: *Frivolitások és hitvallások*, Magvető, Budapest, 1988. 162.

¹⁸ James Joyce: *Finnegans Wake*, ed. Seamus Deane, Penguin, 1992.

alakulnak ki a segítségével. Ilyen voltaképpen a „Hippopochondra Stylopotama” is: ahogy a szövegkörnyezetből kiderül, ez nem más, mint egy háború előtti macsós gúnyolódás egy ideggyenge és feltételezhetően nagytermetű (lásd ’popo’) írónőről (’stylo’).¹⁹ Ilyen Eco egyik kedvenc *Finnegans Wake*-példája is:

„Jungfraud’s Messongebook” [FW, 20.]

Hogyan is lehetne ennél tömörebben összefoglalni a pszichoanalitikus mozgalmat? ’Freud’ + ’Jung’ + ’Jungfrau’ (ti. a páciensek többsége) + songe (fr. ’álom’) + mensonge (fr. ’hazugság’) message (fr. ang. az álom „üzenete”) + ’fraude’ (fr. csalás). Mindemellett ez a szójáték megnevezi a *Finnegans Wake* egyik fontos pretextusát, az *Álomfejtést*, hiszen így is kibetűzhetjük: „A fiatal Freud álmoskönyve”.

Ezekhez a szójátékokhoz elemzésük, áttekintésük után már nem társul az említett kényszeredettség-érzés, a jelentések összekapcsolódnak és összetartozásuk sem tűnik már véletlenszerűnek, esetlegesnek. Két eset lehetséges: vagy nem tekinthetőek paronomáziának, vagy pedig igaza van Leville-Touqué-nak: az akcenciát lényegiségként tudtuk elfogadni.

Többynelvűség, asszimiláció és nyelvi szubverzió

Irodalmi igényű fordítások (nehezen fordítható magyar szóval: „műfordítás”-ok) vizsgálata esetén két nyelv fonetikai közelítésében semmi meglepő nincs. Főleg egy olyan irodalmi kultúrában, amelynek fordítói hagyományait a *Nyugat* nagyjainak elvei és gyakorlata erősen befolyásolta. Babits, Kosztolányi, Szabó Lőrinc, Tóth Árpád gyakorlatában a forrásszöveg hangzásának közelítő átültetése nemcsak feladata a műfordítónak, hanem a versfordítás legszebb, legizgalmasabb kihívása, a műfordítók – egymással és a forrásszöveg szerzőjével folytatott – költői versengésének terepe. Elég csak Tóth Árpád *Őszi sanzon*-fordítására utalni, amelyben a műfordító nyelveket versenyeztet egymással, és francia nazálisokat kever ki a magyar hangkészletből. Babits fordításaiban is találhatunk az eredeti hangszíneit magyarba áttevő megoldásokat.

„Che giova nelle fata **dar di cozzo**?”

„Mit ér a végzettel **kocódni dőrén**?”
[*Isteni színjáték*, IX. 97.]²⁰

¹⁹ „Vegyünk egy nyelvi szójátékot, például egy nőírónak egyik barátja ezt a gúnynevet adja, hogy *Hippopochondra Stylopotama*, ahol is a víziló tudományos nevével jelzi a lány közismert hipochondriáját és írói hajlamait.” (*Prae*, i. m. 28.)

²⁰ Elemzését, további példákat lásd: Rába György: *Szép hűtlenek*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. 132–133.

És természetesen az sem új gondolat, hogy a fordítás szavak keltetője. A „calque”-ok, a tükörfordítások, a nehezen megoldható helyzetek új szóösszetételeket, szóképzéseket hívnak életre, a nyelvek találkozásából új szavak születnek, a műfordítás gazdagítja a nyelvet. Ezt több szinten meg lehet fogalmazni: egy készülődő fiatal költő eszközeinek gyarapodását vagy egy irodalmi irányzat gazdagodását éppúgy elősegíti a műfordítás, ahogy hozzájárul a nemzet csinosodásához, a nyelv pallérozódásához.

A tanulmány elején a modern jelközpontú nyelvfelfogás szélesebb és absztraktabb összefüggésében vázoltam a kérdést, de érdemes zárásképpen a kortárs magyar kontextusra is röviden utalni. A műfordítás dicséretének a korban leginkább a nyugatosok által hangoztatott érveit szembeállíthatjuk a nyelvromlástól való félelem érveivel. A nyelvek érintkezésének hatására bekövetkező nyelvi változásnak két tipikus diskurzusa ez. Ellentétes ideológiájuk alapján állíthatók szembe: az egyik az idegen nyelvi és kulturális elem asszimilációjától várja a magyar irodalom és kultúra gazdagodását, a másik tart az idegen nyelvi elemtől mint fertőzéstől, barbarizmustól.

A huszadik század első felének közhelyszerű gyakorisággal előkerülő érve volt a magyar közbeszédben, hogy az asszimiláns írók és újságírók rontják a nyelvet. Ezt sokan megfogalmazták különböző nívón és különböző politikai indulatokkal, amint a *Nyugat* magyartalanságairól szóló vitában vagy Babits Lukács György nyelvéről szóló kritikájában is jól látható. Az asszimilánsok elnémetesítik a nyelvet, rossz minőségű, divatoknak, jassznak kitett romlandó pesti nyelvet használnak – az asszimilánsoktól való félelem diskurzusának nyelvvédő ágazata az idegen (nyelvi) elemektől, a barbarizmusoktól óvta a tiszta magyarságában megőrizhetőnek vélt nyelvet.

Érdemes lenne megvizsgálni nyelvi és szocializációs szempontból is, hogy a bilingvis családból származó író milyen megalapozó nyelvi tapasztalatot hoz otthonról. „Idegen nyelvek tudása erősíti is, gyöngíti is az író” – jegyezte fel az édesanyjával németül beszélő és levelező Déry, miután visszaemlékezett arra az időszakra, hogy fiatal korában idősebb barátai (Osvát Ernő, Tóth Árpád) tapintatosak voltak, és nem hívták fel a figyelmét arra, hogy nyelve magyartalan, és a „sekélyes pesti stílus felszíni rétegeiből táplálkoz[ik].”²¹ A következő tanulságot vont le önmagáról: „Akinek amúgy is veszélyeztetett a nyelvérzéke, mint amilyen az enyém volt, ki anyai ágon osztrák családból származom, s gyermekkoromnak nagy részét idegenben töltöttem, az kétszeresen is figyeljen a fertőzések veszélyeire...”²² Az „osztrák” származás eufemisztikus emlegetése is arra int, hogy az írói fejlődés, a helyes magyar stílus kimunkálása asszimilációtörténet, amely korabeli nyelvpolitikai diskurzusokat interiorizál (lásd „fertőzés”).

²¹ Déry Tibor: *Ítélet nincs*, Szépirodalmi, Budapest, 1971. 154.

²² i.m., 156.

Természetesen nemcsak a zsidó asszimilációval kapcsolatban merül fel a kérdés: „Nekem ez a dolog nagyon nem smakkolja [...] Hát megbukta maga! Gazember, csirkefogó, megbukta!!! [...] Krucifix! Herrgott miatyánk!” – így hordja le a kis Kassák Lalit apja.²³ A magam részéről nem tekinteném lapos biografizmusnak annak vizsgálatát, hogy a nyelvi asszimiláció különböző fázisait elért családi privátnyelvek közegében felnőtt írók később hogyan kezdenek hozzá a sztenderd nyelvhasználat konvencióinak felborításához. A kérdés felvetődik a zsidó, német, szlovák stb. asszimiláció és a modern magyar irodalom összefüggéseit vizsgáló újabb kutatások eredményeit olvasva is.²⁴ A Kassák apjától felidézett mondatokhoz valamivel már közelebb esik az „ó dzsiramári / Ó lébli / ó Bum Bumm”, mintha a hibátlan magyarságú (ha van ilyen) művelt beszéd sztenderdje felől közelítjük meg. A társadalmilag periférikusnak tekintett nyelvhasználatoknak poétikailag és politikailag egyaránt szubverzív lehetőségeik vannak.

Szentkuthynál is felmerül a kérdés. Nagyszülei csak németül beszéltek, a mindennapi érintkezésben két-háromszáz szavas magyar szókincset használó szülők pedig többnyire csak hallgattak, mint Henry Moore *Király és királyné* című szobra. A *Frivolitások és hitvallások* visszatérő motívuma, hogy szegényes nyelvi és intellektuális környezetben nőtt fel a Pfisterer családban. „Ha nem tudnék írni, bizony nem lenne csoda, mert családi környezetben nem tanultam semmit, de még szavakat se. Műveimben erőnek erejével kellett felépítenem egy külön nyelvezetet gondolataim kifejezésére. Még ma is néha arra gondolok, hogy úgy jártam az »anyanyelvvel«, mint az a gyerek, akit nem tanítottak meg járni: kínjában, meg hogy ne vegyék észre, megtanul bukfencezni. Elég ritka látvány az utcán bukfencező ember, ugye? Én is így vagyok: nem tanítottak meg beszélni, hát stílusbukfencekkel fejezem ki gondolataimat.”²⁵

A kérdés felvetésével természetesen nem azt szeretném sugallni, amit Szentkuthy önironikusan megfogalmaz, hogy az asszimilált családból származó írók nyelvi hátrányban lennének, és hogy nyelvi kreativitásuk ezért valamiféle lélektani kompenzáció volna. Pusztán azt a lehetőséget tartom érdemesnek megfontolni, hogy a bilingvis családból érkező írók számára a nyelv már annak elsajátításakor sem feltétlenül magától értetődő totalitásként adódik. A több nyelvvvel vagy több élesen elkülönülő szociolektussal, idiómával találkozó fiatalnak már korán van esélye arra, hogy elveszítse a jel és jelölt „természetes”, megbonthatatlan kapcsolatába vetett naiv hitet. A periférikusnak, alacsonyabbrendűnek tekintett, megbélyegzett nyelvhasználati módok szubverzív lehetőségei iránt is könnyebben válhat érzékennyé. Kassák, Déry vagy Szentkuthy minden konvenciót provokáló nyelvi avantgardizmusa mögött talán efféle fogékonyság is meghúzódhat.

²³ Kassák Lajos: *Egy ember élete*, Magvető, Budapest, 1983. I. 14.

²⁴ Schein Gábor: *Traditio – folytatás és árulás*, Kalligram, Pozsony, 2008.

²⁵ Szentkuthy: *Frivolitások és hitvallások*, 60–61.

Talányregény és az érvelés esztétikája

A „kapcsolattani” képesség és a kreatív képzelőerő, az elme racionális logikája és a fikcióteremtő imagináció találkozásából különös, ritka együttes jön létre Guillermo Martínez *Oxfordi sorozat* című regényében, minthogy az intellektus kombinatorikus lehetőségeire támaszkodik. E forrásokból bontakozik ki az argentin író-matematikus prózájának érdekfeszítő hatása és komplexitása. Az olvasás során nem juthatunk az ellankadás állapotába, mert a történetvezetés megszakítás nélkül új és új viszonyrendszert teremt az ismert és az ismeretlen tényezők összefüggéseiből. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a műnek harmincöt nyelven van kiadása. Amint bizonyossággként körvonalaázódna a történet valamelyik helyzete és eloszlan látszik rejtélyessége, a szerkezet ismét működésbe hozza a kombinációk játékát. Következésként több alapvető mozgatóerő aktivizálódik: „az érvelés esztétikája” (2007: 69), a bűnügyi nyomozások logikája, az elbeszélés matematikai és filozófiai vonulata, valamint a szimbólumértelmezés. Mindezek a regény egyenrangú történet- és szerkezetalkotó síkjai. Martínez poétikai tanulmányaival, előadásaival is alátámasztott meggyőződése szerint az egzakt és az elvont gondolkodásnak, az érvelésnek, a matematikának és a logikának is van esztétikája. Elbeszélőként kiváló fikcionáló képesség és elméleti ismeretanyag birtokosa, s talán ezért írhat elgondolkodtató, a narratívum és az intellektuális reflexió között egyensúlyt létesítő, izgalmas regényt.

Az *Oxfordi sorozat* tökéletes zárófordulatában minden nyugvópontonra jut, lezárul, nincs több kiszámíthatatlanság, váratlan, véletlen. A tényleges összefüggések is csak ekkor derülnek ki. A történetbeli párhuzamosságok mindvégig rejtélyes cselekményirányítók. Ilyesmit észlelünk a haldokló kislány életét mentő sofőr apa, valamint nevelt lánya, Beth gyilkosságának eltitkolásával a nevelőapa, Seldom professzor között is. Beth életét Seldom figyelemelterelő logikai manővereivel menti meg, a regény cselekménystruktúrája pedig maga a cselszövés. Seldom az eseménymenetet, az elbeszélő a narratívumot alakítja, miközben a rendőrséget és az olvasót is folyamatosan félrevezeti. Vezetés vs félrevezetés, látszat vs valóság, egyik logika szemben a másikkal. Ez az igazság és a matematikai bizonyosságok megkérdőjelezésének prózai formája, hisz mindvégig a lehetséges megoldások korlátlanlanságát, az egyetlen helyett a végtelen lehetőségeket, tehát az esetlegességet igazolja. A tudományterületen, a fikció világában és az életesemények terepén is. Mi tagadás, ritka együttes, emlékezetes élmény.

A narratívum logikaként, a logika pedig a valóság hozzáférhetetlenségének filozófiájaként tárulkozik föl a regényben. A három komponenst az esztétika fogalma egyesíti a mű, az intellektus, a kombinatorikus gondolkodás és az elbeszélés minőségeként. A nyomozásnak mint cselekménymozzanatnak és mint szerkezetalkotó eljárásnak is rendeltetése van Martínez regényében, amely ezen kívül még egy jelentést hordoz, ez pedig a konkrét feladatsoron túlmutató emberi igyekezet a dolgok értelmének, lényegének föltárására.

Az első személyű elbeszélő passzív résztvevő, a dolgokról utóidőből közvetítő tanú. Azzal a fikció rendje értelmében maga sem lehet tisztában, hogy saját tanú-pozíciója ellenére csupán részleges ismerője a dolgokat meghatározó kapcsolattrendszernek. Jelen van, lát, megtapasztal, de az eseménysoron belüli valódi funkciója számára is csak a történet lezárulásával derül ki. Ahogyan az is, hogy öntudatlanul is titoktartásra kényszerülő bűnrészes. Hisz a titoknak az olvasóval együtt maga sem ismerője, nem is sejtője. A leplezés és a lelepleződés – ősi emberi intenció, lét- és művészet-meghatározó, tudatos és tudatlan törekvés. Maga a megismerés, megértés mint egyetemes motiváció és mint művészi funkció – a regény minden sejtjét átjáró és működésében megragadott tartalom. Ez mutatkozik meg ugyanis narratívumként (stratégiaként, történetként és elbeszélésként) az *Oxfordi sorozat*ban egy lényege szerint is oknyomozó műveletben, ami egyébként a bűnügyi regénytípus létrehívója. E szerepet a műben a szimbólumértelmezés logikai műveletei veszik át, ami nem más, mint a saját cáfolatát magában hordozó állítás.

Tzvetan Todorov *A valószerű, amit nem tudunk kikerülni* című tanulmányában *talányregénynek* nevezi a detektívregényt, melynek „bűnöse épp az, aki nem látszik bűnösnek. A detektív összegező magyarázatában olyan logikára támaszkodik, amely az addig szétszórt elemeket viszonylattá rendezi; de ez a logika tudományosan lehetségesnek, nem pedig a valószerűnek engedelmeskedik. A leleplezésnek tehát két követelményhez kell igazodnia: lehetségesnek s egyben valószerűtlennek kell lennie.

A titok megoldása, azaz az igazság, nem fér össze a valószerűséggel. Bizonyítja ezt egész sor detektívregény cselekménye: mind a valószerűség és az igazság közti feszültségre épül.”

Az „oxfordi” eseményfolyamat lassan mind jobban átbillen a dinamikáját biztosító *nyomhagyás-rejtjelfejtés-magyarázat* mint logikai feladvány megoldásának terepére. Majd a nyomozás is fokozatosan a szimbólumértelmezésnek engedi át a helyet. A 25. fejezet a kulcs, a dolgok tényleges valójának föltárása, vallomás, hozzáfűzött kommentár, méltó zárás, a dráma és novella kiemelt rendeltetésű utolsó kompozíciós egységének, a váratlan csattanónak regényszerű megvalósulása. Sokkhatású önleplezés, ami a szereplők és az olvasó tökéletes kiszolgáltatottságának felismerése is egyben. Utólag szinte az is kérdésessé válik, vajon elbeszélő-e a narrátor, vagy e funkciót is Seldom matematikus sajátította ki magának. Az alkotó, teremtető funkción mint műalkotáselemen ketten osztoznak: Sel-

dom az események irányának meghatározója, az elbeszélő csupán passzív kísérője Seldomnak és a megtörténéseknek is.

Az elbeszélőre a közlés és szerkesztés munkája hárul, majd a személyes visszaemlékezőé is, s ennek ellenére mégis átkerül a félrevezetett alakok, nyomozók és olvasók táborába. Seldom sem tagadja, hogy kezdettől fogva saját értelmezői konstrukciója közvetlen ellenőrzésének feladatát bízta rá. A sorozatkoncepció működőképességét ugyanis a narrátor-kísérőtől, valamint az angol nyomozók reakcióitól tette függővé. Egyébként védelemmel, Beth-tel együtt maga is az elítéltek közé kerülne, nem mint gyilkos, hanem mint a bűnügyi felderítés akadályozója és az egyetlen tényleges gyilkos rejtegetője. Az idős hölgyön, Mrs. Eagletonon kívül ugyanis a további három áldozat (a kórházi haldokló, Clark zenész, a buszsofőr) természetes halállal, illetve baleset következményeként hal meg.

„Én is azt akartam, hogy valaki, legalább egyvalaki felfedezze; hogy valaki megtudja az igazságot és ítélkezzen” (2007: 234). Éppen az elbeszélő az, aki e lehetőséget elmulasztotta, s ha Seldom, a dolgok és alakulásuk irányítója könnyíteni akart korábban lelkiismeretén, ezt teszi az elbeszélő is sok évvel később: „Most elmesélhetem az igazságot mindazokról a történetekről, melyek 1993...” (2007: 5)

Ki ismétli a másikat? Ki az eredeti, ki a követő? Rejtélyes elbeszélői bravúrral szembesülünk, a sokadik csavarintással, félrevezetéssel, aminek végső eredménye a remek, egyedülállóan dinamikus olvasásélmény.

Guillermo Martínez a *Borges és a matematika* című kötetének *Az elbeszélés mint logikai rendszer* című tanulmányában felidézi az illuzionista példáját, melyet regényének foglalataként értelmezünk már az olvasás folyamán is. Talán e szerzői kommentár segíti az említett bizonytalanságok feloldását, hisz a történetbeli események izgalmas alakulását illetően lehettek ugyan korábban is kérdéseink, ám az elbeszélői cselekményalakítás tudatos tervét illetően kétség nem merült fel:

„Ami a kezdeti logikában esetleges, a fikció logikájában nagyon is szükséges; az írónak valami okból elengedhetetlen egy második rend kialakításához, melyet egyelőre csak ő ismer. E rendet másmilyen logika irányítja, és az egész bűvészmutatvány – az elbeszélő keze játéka – nem egyéb, mint a szokványosság kezdeti logikájának átformálása, helyettesítése ezzel a fikciós logikával, mely lassanként az egész jelenet fölött átveszi a hatalmat, és ebből kiindulva – ha minden jól megy – a történet vége sorsszerűségnek, nem pedig meglepetésnek hat” (2010: 115).

Az argentin Guillermo Martínez műve nem történetének európai helyszíne, hanem művészi értékei, a forrásként kezelt sokrétű műfaji és művelődési hagyomány tapasztalata által a kortárs európai regény összefüggésében is eseményt jelent. Regényével felzárkózott a csavaros logikájú, letisztult poétikájú, erudita prózáírók sorába, akik Borges nyomán merész, kombinatorikus fiktív világokat teremtettek, mint például Italo Calvino, Umberto Eco, Danilo Kiš, Milorad Pavić vagy nemrégiben Martínez kanadai matematikus nemzedéktársa, az újvidéki származású Vladimir Tasić.

Kosztolányi Dezső és József Attila a nyelvről

Kosztolányi Dezső és József Attila kapcsolatáról szeretném elmondani néhány megfigyelésemet. A téma az utóbbi években eléggé divatossá vált. Abban a mértékben, ahogy Kosztolányi jogos rehabilitációja végbement, úgy nőtt e téma iránti érdeklődés. Mára odáig jutottunk, hogy a két költő összekapcsolása, személyes barátságuk, költői párhuzamaik, alkati rokonságuk evidencia-számba megy. Megvallom őszintén, engem kissé zavar ez a nagy harmónia. Nem magát a tényt tagadom, csak arra szeretnék figyelmeztetni, hogy a két költő közötti szoros összefüggés képlete a legkevésbé sem magától értetődő, hanem inkább meglepő, magyarázatra szorul, s annak a bizonyítékaul szolgál, hogy az emberi kapcsolatok útjai kifürkészhetetlenek, nem engedelmesskednek azoknak a leegyszerűsítő szabályoknak, amelyeket az életből a jobb eligazodás elősegítésére kivonunk.

Indulásukat két évtized választja el egymástól. Egyikük elég jól szituált vidéki polgári értelmiségi családból, másikuk ínségben élő külvárosi proli környezetből származott. Egyikük a közéleti aktivitásból egyre inkább kivonta magát, egyfajta szemlélődő művészi magatartást igyekezett életgyakorlatává tenni. A másikuk mindhalálig aktív, elkötelezett, a világ dolgaiba történő beavatkozást vállaló alkotó volt. Kosztolányi „homo aestheticus” módjára, József Attila „homo moralis” lényként élt és alkotott. Politikai rokonszenveik tekintetében is ellentétei voltak egymásnak. Kosztolányi jobboldalinak, József Attila baloldalinak vallotta magát. Barátok voltak, sokra értékelték egymás költészetét, a harmincas években folyamatosan és rendszeresen érintkeztek. Igaz, hogy egymás becsülése terén is megállapítható köztük némi aszimmetria. „Mint egy isten” – nyilatkozta a fiatal költő a Babits-pamfletben idősebb társáról. „Tehát költő” – vonja le a sokkal józanabb következtetést a *Medvetánc* kötet ajánlása során a szerzőre vonatkozólag Kosztolányi. Csak a vak nem látja a szakadékot, amely a két költőt elválasztotta. Volt mit áthidalniuk találkozásaik során!

A kérdést tehát inkább így tegyük föl: mi tette lehetővé ennek a szakadéknak az áthidalását? Valami nagyon fontosra kell gondolnunk, ami képes volt a különbségeket megszüntetni vagy legalább zárójelbe tenni. Mi lehet fontosabb egy költő számára, mint a nyelvvel szembeni magatartás, mint a nyelv és a költészet egymás-

hoz való viszonyáról alkotott elképzelés? Az a feltevésem, hogy ez volt az a pont, amelyen a két költő, ha nem is értett egyet teljesen, de sok szempontból egymáshoz nagyon közeli felfogást alakított ki. A továbbiakban erről, Kosztolányi Dezső és József Attila nyelvfelfogásáról szeretnék beszélni, a nyelv és a költészet közötti viszony kérdésében kialakított koncepciójuk összehasonlítására vállalkozom.

Éppen mert kulcskérdésről van szó, amely megkülönböztetett figyelmet érdemel, ezt sem lehetséges röviden elintézni. Az adott keretek között az erről adható összképet is csak vázlatosan tekinthetjük át, azért, hogy a fókuszta aztán még szűkebbre állíthassuk, s a nyelv és költészet viszonyának kérdéskörében is a legérzékenyebb pontra koncentrálhassunk. Mindketten vallották azt a romantikus eredetű elgondolást, amely szerint „a költészet az emberiség anyanyelve”. Kosztolányinál olvassuk: „Mi a vers? Az emberiség előbb tudott versben beszélni, mint prózában. Amikor az első ember kinyitotta szemét bölcsőjében, mely az egész földgolyó volt, fölördített azon való ámulatában, hogy erre a világra született, s az indulat, fájdalom, rajongás ütemes szavait gügyögte. Ivadéka csak később tanulták meg a prózát... A vers mindnyájunk anyanyelve.” A költészet eredetét tehát az ősalapotú népek körében keresték.

Az ősi és a mai nyelvállapot érintkezését lehetségesnek tartották, de közvetlen folytonosságot nem láttak a két végtel között. Mivel eszményük és ambíciójuk annak a varázserőnek a birtoklása volt, amellyel az ősi költő és az ősi nyelvállapot rendelkezett, az egyik közvetítő csatornaként saját hivatásukat, a költői alkotó tevékenységet tartották számon. „A költészet még ma is atyafiságot tart az ősnépek vallásával, s a költők mestersége egy a varázslók mesterségével”. „De nem a költőkről beszélek – írta másutt Kosztolányi. – A szavak e vajákosainak mindent szabad, csak csodát műveljenek.” József Attila ugyanezt a terminust és szinonimáit használja a költő megnevezésére: „A költő tehát a tudomány álláspontja szerint is vajákos, táltos, bűbajos.” Az ősi és modern nyelvállapot birtoklása kapcsán mindkét költő a költészethez kapcsolódva több közvetítő csatornát együtt jelöl meg. Mindenekelőtt a gyermek és a költő nyelvhez való viszonyának rokonságát hangsúlyozták.

„Minden költő elsősorban a szóvarázsban hisz, a szavak csodatékony, rontó és áldó hatásában – írja Kosztolányi *Gyermek és költő* című írásában. – Ebben a tekintetben hasonlítanak az ősnépekhez és a gyermekekhez, akik a szavakat még feltétlen valóságnak tekintik, s nem tudnak különbséget tenni a tárgyak és azok nevei között. Amit a költők leírnak, az él, pusztán azáltal, hogy leírják. E mágiájuk segítségével kerteket bűvölnek elő a papíron, pedig mindössze néhány virág nevét említik. Ezek a virágok nőnek és illatoznak.” „Minden költő gyermek. – Minden gyermek költő.” – fogalmazta meg egyszerre az egyenlet mindkét oldalát.

Két másik közvetítő elem is előfordult Kosztolányi és József Attila írásaiban. Összefüggést állapítottak meg a költő és a mentálisan kóros állapotban lévő lények között: „Pythia, Apolló jósnője babérleveleket rágott, háromlábú széken kuporgott,

gőzőkkel kábítottatta magát” – kezdte Kosztolányi az aberrációk felsorolását, amelyek révén a költők ősei ihletet igyekeztek kicsikarni, majd rátért a bacchánsnők, az indiai, jávai, ugandai, kongói stb. bennszülöttek varázslóinak eljárásaira... „s mindenütt azt tapasztaljuk – folytatta tovább –, hogy ezek a hibbant lények, akik – tisztesség ne essék, szólván – a költő ősei, szabadulni igyekeznek az értelem ellenőrzésétől, a külső figyelem görcsétől, hogy figyelni tudjanak bensőjükre, arra, ami fontos.”

A negyedik közvetítő csatornát mindkettőjükénél az ősi és a mai nyelvállapot között a civilizált társadalom alsó néprétege jelenti. Itt is fontos egybeeséseket találunk felfogásukban. Híres nyílt levelében Kosztolányi azt veti Antoine Meillet szemére, hogy az ő elképzelése szerint „nyelvünket nem nincstelen jobbágyság tartották fenn, kik a százötven éves török hódoltság alatt is hívek maradtak hozzá, nem a kisnemesség, mely a németesítő Habsburgokkal élethalálharcot vívott a magyar iskolákért és a magyar törvénykezésért, nem nyelvújítóink óvták és is-tápolták ezt a nyelvet, nem ők, akik a népies szavakat fémjelezték és irodalmivá nemesítették, nem is Kazinczy, a mi Malherbe-ünk, aki a francia szabadságeszmék miatt hét évig raboskodott és nem is a mi Littrénk, Czuczor Gergely, első nagy szótárunk szerkesztője, egy ágrólszakadt földműves fia, akit halálra ítélték, mert a népért és a nyelvért szállt síkra, aztán kegyelmet kapott és hat évig ülte a császári börtönöket – nem, nem ők ojtogatták, dugványozták jobb századokba, nem ők szöktették virágjába és emelték föl az évig ezt a mindig taposott és szent nyelvet, ezt a legdemokratikusabb nyelvet, melyben szenvedő népünk mintegy megdicsőült – nem, nem és nem –, hanem az oligarchák, akik csak németül és franciául tudtak, a főurak, akik agarásztak, a gerinces és nemes grófok, akik Bécsben hajbókoltak a lakájoknak és Párizsban mulattak nemzetközi szövetségeikkel, a gazdagokkal”.

Mintha Kosztolányi visszhangja lenne, József Attila így fogalmazza meg a nép elsőségét a nyelvteremtésben és az ősi nyelvi örökség továbbvitelében: „Ezer esztendő európai létünk ha érdem, parasztságunk érdeme elsősorban. Ki tagadhatná, hogy a Duna s Tisza árterületein konyhalatin nemzet szaladgálna, ha Verbőczy politikai nemzete alatt a magyar paraszt elsorvadt volna? Ki hazudtolná meg, hogy derék iparosaink, puffedt polgáraink, nyugati tudományú tudósaink ma svábul esküdnének Pusztaszeren is, ha a magyar paraszt, káromkodva és köpködve bár meg nem őrizte volna éltünket?”

A József Attila és Kosztolányi között kialakult nyelvészeti eszmecsere e felvil-lantása alapján kísérletet tehetünk annak a kérdésnek a megválaszolására, amely a jelenlegi kutatást a legjobban foglalkoztatja: vajon szóba került-e közöttük az a jelenség, amelyet nyelvi megelőzöttségnek nevez a tudomány, s hogyan alakultak nézeteik a nyelv és használója közötti relációról? A kérdést e viszonynak az utóbbi évtizedekben bekövetkezett újszerű elgondolása, az ún. „nyelvi fordulat” teszi égetően aktuálissá, amely azt a belátást fogalmazza meg, hogy a nyelvnek elsőbbsége van a gondolkodással szemben. Nem a gondolat teremti a nyelvet, ha-

nem a nyelv a gondolatot. Kosztolányi nyelvi tárgyú publicisztikájában és alkotói gyakorlatában számos kutató ennek a nyelvi fordulatnak a megelőlegezését vélte felismerni, míg József Attila megnyilatkozásai – úgy tűnik – ilyen hipotézisre kevésbé adnak alkalmat. A nyelv kérdésében sok lényegi ponton egyetértő két költő között kimutatható eltérés mindenesetre elgondolkodtató, és óvatosságra int.

Szegedy-Maszák Mihály, Kosztolányi monográfiája az író nyelvfelfogását Sartre nevezetes *Mi az irodalom?* című írásában kifejtett koncepciójával szembeállítva jellemzi. Igaza van abban, hogy „a francia író egyértelműen elkülönítette a prózát a költészettől: a prózaíró »eszköznek« tekinti a nyelvet és »jeleknek« a szavakat, a költő számára viszont a szavak »dolgoz.«” Szorosan véve abban is igaza van, hogy „Kosztolányi másként vélekedett. Nem tételezte föl azt, hogy a líra és regény közege lényegesen eltér egymástól.” A szerző később ehhez még hozzáteszi: „Kosztolányi álláspontja abban különbözik Sartre idézett érveitől, hogy nem tesz különbséget költészet és próza között”. Ez a szembeállítás azonban megtévesztő. Kosztolányi valóban nem tesz különbséget költészet és művészi próza között, de csak azért, mert a szépprózában is felfedezi a nyelv költői használatát, s a saját regényeit és novelláit a lírai költőtől megszokott stíláris műgonddal fogalmazza meg.

A monográfus tehát a költészet és a művészi próza közötti szűkebb érvényű ellentétképzés jogos tagadása révén kiiktatja a *költői és a nem-költői nyelv között* Kosztolányi által sokkal tágabb körben alkalmazott éles különbségtételt, amely pedig az író nyelvről való gondolkodásának centrumában állt! Mielőtt ezt az oppozíciót közelebből szemügyre vennénk, érdemesnek tartom, hogy rámutassak a megkülönböztetési hajlam mentalitásbeli alapjára. Közismert tény, hogy az író viszonya kortársainak nyelvhasználatához erősen kritikus és polemikus volt. A költő, aki tüntetően és provokatív módon lemondott a világ dolgainak alakításáról, a közügyekbe való jobbító szándékú beleszólásról, szembetűnő élelenséggel, „apostoli” elszánással vett részt nyelvészeti vitákban, legyen az ellenfél világ-hírű indoeurópai nyelvész, Antoine Meillet, a Nyugat belső munkatársa, Schöpflin Aladár vagy orvosprofesszor, Nékám Lajos. De olyan cikkeiben is, amelyekben nem nevezett meg ellenfelet, vitapartnert, folyamatosan számolt egy szűk körű kisebbséggel, amely példamutató nyelvi magatartásával tűnik ki, és egy túlnyomó többséggel, amelynek a nyelvhez való viszonya megrovást vagy legalábbis korholást érdemel. E különbségtétel során az esetek nagy részében csak egy norma betartásához vagy áthágásához viszonyítva minősítette a nyelvhasználókat, és nem teremtett elvi differenciát a két csoport között. Bárki tartozhatott az egyik vagy másik közösséghez, attól függően, hogy felelősségteljesen, vagy közönnyel, illetve könnyelműen bánik a nyelvvel.

A normaképzés alkalmadtán lehetett szigorú, s ilyenkor az író nem tartózkodott attól, hogy konkrétan is megjelölje, mit tart helytelen vagy rossz nyelvi magatartásnak. Az idegen szavak indokolatlan használata például rendszeres megrovásban részesült. Más nyelvekből a magyarba átkerülő, nyelvünk szellemétől ide-

gen szerkezetek, főleg a germanizmusok, kisebb mértékben a latinizmusok szintén bírálat tárgyai voltak. Olykor azonban a normaképzés lazább, megengedőbb formát öltött. Kosztolányi felfedezte a nyelvi lelkiismeret fogalmát, s ez lehetővé tette, hogy a nyelv elleni vétkezésben mindenkit elmarasztalhatónak találjon, még saját magával se tegyen kivételt. A különbség így nem a hibát elkövetők és a helyesen eljárók között képződött, hanem olyanok között, akiket kínoztak a lelkiismeretük az óhatatlanul elkövetett nyelvi kihágások miatt, s akik minden rossz megfogalmazást szégyenérzet nélkül elbírnak: „valamennyien vétkezünk a nyelv ellen... fontos... hogy ébredezzék régóta szunnyadó nyelvi lelkiismeretünk, s tudjuk, hogy vétkezhetünk.”

A normatív szempont érvényesítése érdekében a tőle megszokottól eltérő értelmezésben élt a gyermek–felnőtt ellentétével is, azt hangoztatva, hogy aki nyelvileg igénytelen, az infantilis, és a nyelvi értelemben felnőtt emberek gyámságára szorul. Sőt, még a patológia és a gyógyítás világát is kiaknázták a normaképzés során: „Amikor a nyelvalkotó ösztön megbénul, segítségére kell sietni” – írta egyik cikkében. A normaképzés számos más változatát felidézhetnénk Kosztolányi írásaiból, de végül csak egy követelményre emlékeztetünk. Az író különbséget tett azok között, akik csak használják, és azok között, akik képesek arra, hogy önmagáért szeressék a nyelvet. Felfogását tehát a nyelvhasználat kérdésében rendkívül mély antagonizmus hatotta át. Akinél a polemikus indulat, az oppozíció-képzés, a duális megosztás ilyen mértékben jelen van, attól nagyon távol áll, hogy a beszélő nyelvhez való viszonyát homogén módon fogja fel.

A nyelvi norma megkövetelése, az egyetemes elvárhatóság elvi egyenlőséget feltételez a nyelvhasználók között. A törvény alól senki sem kaphat felmentést. A nyelvi demokratizmus álláspontja ez, ami nem jelenti az egykorú nyelvtudomány értékmentes egalitarizmusának elfogadását, melyre a Kosztolányi által egyébként igen nagyrabecsült Gombocz Zoltán adott példát azzal, hogy „akár a természettudós, minden jelenséget tudomásul vesz úgy, ahogy van. Semmit se tart se szépnek, se rútnak, se helyesnek, se helytelennek, mert nincs rá föltétlen mértéke.” Kosztolányi nyelvi demokratizmusának szélességét mi sem mutatja jobban, mint hogy a parasztok, a csibészek, a kabarék nyelvi kreativitását hajlandó a legmesszebb menőig elismerni. Védelmébe veszi a „dilettáns nyelvészeket”, az önkéntes filológusokat a nyelvtudomány hivatásos művelőivel szemben. Ezen az állásponton állva ilyen paradox megfogalmazásokat is megenged magának: „ki merészeli azt állítani, hogy nem mindenki nyelvész, hogy nem mindenki született szakember?”

Csak hogy Kosztolányi álláspontjának van egy ettől teljesen eltérő arculata, s a nyelvi megelőzöttség problémája ezen a térfélen merül fel. Írásaiból ugyanis rekonstruálható a nyelvi produktivás olyanfajta minősítése, amelyet a demokratikussal ellentétben meritokratikusnak, a teljesítmény alapján értékelő eljárásnak nevezhetünk. A nyelvhasználók közötti kompetencia szerinte nem egyenlő módon

oszlík meg. A nyelvművelés, nyelvtisztítás, korrekt nyelvi magatartás normájául a mindenkitől elvárható, mert mindenki számára elérhető nyelvhelyesség szolgált, a kompetencia ezzel szemben a nyelvi kreativitás meglététől vagy hiányától, erős és hatékony vagy csökevényes és satnya voltától függ. A beszélő alany nem rendelkezik szabadon ilyen kompetenciák fölött. Vagy fel van velük ruházva, vagy meg van tőlük fosztva. Vagy hiányuknak áldozata, vagy birtoklásuknak kedvezményezettje. Így visszajutottunk ahhoz az alapvető ellentéthez, kategorikus különbséghez, amely Kosztolányi gondolkodásában a költői és nem-költői nyelvhasználat között húzódik.

A kreativitás elsősorban a költői képesség működtetésében, a nyelv nem természetes használatára való hajlamban és készségben érhető tetten: „Természetes dolog üzleti levelet, adásvételi szerződést, meghagyásokat írni. De verset írni egyáltalán nem természetes dolog. Természetes dolog beszélni, közölni óhajainkat, elmesélni, mi esett meg velünk, itt vagy ott. De szavalni egyáltalán nem természetes dolog. A jó művész így is fogja föl feladatát. Mihelyt dobogóra lép, megszűnik számára a polgári illem, nem mint társadalmi lény beszél, hanem mint a dionüszoszi mámor rángatottjai.” A természetes írásban vagy beszédben a nyelv „csak közlöeszköz”, a „gyakorlati ember” megnyilatkozási módja, aki a szavaknak „csak a piaci értéke” iránt érdeklődik. Rokonainak, konstatálja a költő, „ez a nyelv nem az, ami nekem. Ők csak használták: kérték rajta bort, kenyeret, áldást”, úgyszólván kényükre éltek vele. A költő ezzel szemben a szavak „igazi kultuszát” űzi. A szavakat magukért szereti: „alakjukat, zenéjüket, hangulattartalmukat bámulja”. A költészet a szavak kultúrája. Ez a képlet tehát a költői, öncélú és a prózai, gyakorlati célú nyelvhasználatot állítja szembe egymással.

Az oppozíció kiterjesztése során Kosztolányi a korábban már tárgyalt kvázi-művészi attitűdökre, a költői hivatás archaikus és személyes életbeli alapjaira: a gyermekre, a neurotikusra, a természeti emberre vagy ennek a civilizációban megtalálható megfelelőjére, a nép alsó rétegeihez tartozó egyénekre támaszkodik. A gyakorlati célú nyelvhasználat az egészséges civilizált felnőttre, a kreatív, költői vagy azzal rokonítható nyelvhasználat pedig a gyermekre, a neurotikusra és az archaikus állapotot őrző alanyokra jellemző. Kosztolányi nyelvfelfogását nem lehet megérteni ennek a dualizmusnak figyelembe vétele nélkül. Ha a nyelvhez való olyan viszonyt, amely közelebbi vagy távolabbi összefüggésbe hozható a nyelvi megelőzöttség gondolatával, a nyelv praktikus célú használatára, a felnőtt, egészséges civilizált ember nyelvi magatartásának jellemzésére akarjuk minden óvatosság nélkül kiterjeszteni, könnyen hamis képet nyújtunk Kosztolányi gondolkodásmódjáról.

Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy az a formula, amely Kosztolányinál megelőlegezi a nyelvi megelőzöttség koncepcióját, a költői tapasztalatból, mint különös, nem természetes nyelvi viselkedésből táplálkozik. Az idézetben, amely a költő saját személyes tapasztalatát rokonai praktikus nyelvhasználatával szem-

besíti, s amelyben ezt a mondatot olvassuk a nyelvről: „De én nem használok: hanem engem használ”, az „én” és az „engem” nem szingulárisan Kosztolányi Dezsőt, hanem Kosztolányit, a *költőt* jelöli. Ez világosan kiderül egy másik mondatból: „csak az alkotó költő tudja, mennyire mindig a szó az elsődleges, mennyire mindig az előzi meg a még tudat homályában botorkáló gondolatot”. Vagy egy másik írásában: „Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk”. Egy harmadik helyen: „A költő, aki alkot, pillanatról pillanatra a maga céljához képest idomítja a nyelvet, de barátságosan, nem ellenkezve vele, gyakran engedve is neki. Ők ketten voltaképp társszerzők”.

Végül még egy példa: „Néha azonban a költő – szeszélyből és játékból – egészen a nyelvnek adja át a vezérletet. Ilyenkor próbálgatja hangszerét. Ujjgyakorlatokat végez rajta”. Annak az írásnak, amelyből a két utolsó mondatot idéztem, az az érdekessége, hogy itt a költő példákkal szemlélteti, hogyan is kell értenünk a nyelv vezérletét vagy társszerzőségét: „Ezt a szót vettem föl a földről: *emlékezet*, s nyaggattam-facsartam, hogy maga a szó érezzen és gondolkozzék helyettem”. A példákból az derül ki, hogy Kosztolányi itt az „emlékezet” szóhoz keresett rímeket, és amint egy másik cikkében írta, a rímre, tehát a nyelvi hangzás felkínálkozó visszhangjaira bízva magát, különböző felismerésekhez jutott el: „Keresik a rímet, de nemcsak rímeket találnak. Egyebet, többet is találnak. Közben – e kényszer folytán – a nyelv megannyi rejtett értékét, lehetőségét fedezik fel”. Az emlékezet szóra felelő rímek egyfelől fontos tanulságokhoz vezetik az olvasót is, másfelől azonban józan megvilágításba helyezik azt az első olvasásra nagyon titokzatosan hangzó tételt, hogy a költő nem irányítja a nyelvet, hanem csak elfogadja annak irányítását. Némi malíciával tehetjük hozzá, hogy ha az avantgárd módján a szabadverset tekintjük a formaadás modern eljárásának, akkor a nyelvi megelőzöttség újszerű elméleti felismerése a kor igényeitől elmaradott formaképző gyakorlaton, a rímelésen alapult.

Kétségtelen, találunk példát arra is, hogy a nyelvi megelőzöttség gondolata elszakad a költői tapasztalat körétől, s minden nyelvhasználóra érvényes általánosításként fogalmazódik meg: „A nyelv az ember vallomása. Ez különbözteti meg az állatoktól... Kétségtelen, hogy sok esetben szolgálja őt a nyelv, de sok esetben ő maga szolgálja a nyelvet”. Ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a formula születésének kiindulópontja nem az általános emberi gyakorlat, hanem a költői tapasztalat volt, s első körben és mindenekelőtt a nyelvhez való kreatív viszony körében merült föl Kosztolányiban az, hogy a nyelv a költő egyenrangú munkatársa.

S ha a formulát ehhez a speciális tapasztalathoz kötjük, akkor még egy fontos kiegészítést kell tennünk. Kosztolányi ugyanis az itt rekonstruált álláspontnak a diametrális ellentétét épp ilyen erővel vallja, s ebben nem lát kivetni valót. A költő, a nyelv kreatív használója nemcsak kiszolgáltattottja, szolgálja, hanem egyben ura, szuverén irányítója is a nyelvnek. A költőnek a nyelv a hatalmában van, és a

nyelv varázserejét kiaknázva hatékonyan befolyásolja a valóságot. A költői magatartásnak ezt az oldalát a gondolatmenet egy korábbi részében, a költőnek, a gyermeknek, a neurotikusnak és a természeti embernek, mint a nyelv ősi és jelenlegi állapota közötti közvetítő csatornáknak a felsorolása során szemléltettük. Most emlékeztetőül csak egyetlen példát idézek újra: „Minden költő elsősorban a szóvarázsban hisz, a szavak csodatekony, rontó és áldó hatásában – írja Kosztolányi *Gyermek és költő* című írásában. – Ebben a tekintetben hasonlítanak az ősnépekhez és a gyermekekhez, akik a szavakat még feltétlen valóságnak tekintik, s nem tudnak különbséget tenni a tárgyak és azok nevei között. Amit a költők leírnak, az él, pusztán azáltal, hogy leírják. E mágiájuk segítségével kerteket bővölnek elő a papíron, pedig mindössze néhány virág nevét említik. Ezek a virágok nőnek és illatoznak”.

A költő birtokában lévő nyelvvel történő hatékony cselekvés mellett Kosztolányi számos helyen hangsúlyozza a költőnek a nyelv fölött gyakorolt hatalmát is. A budapesti csibésznyelv fejlettségével nem volt megelégedve, s emellett érvelt, hogy meg kell haladnunk a jelenlegi állapotot, amelyet az jellemez, hogy „most a szavak parancsolnak nekünk, és nem mi a szavaknak”. Aki a nyelv művelés elkötelezettje, aki a nyelvtudomány kertészeti ágának szorgos munkása, aki pajzzsal és dárdával harcol a nyelv tisztasága érdekében, aki a fiatal nemzedéket a nyelv kifinomult ízléssel történő használatára kívánja oktatni, aki nyelvészként apostoli feladatokat vállal, s aki még a nyelv pandúrjának a csúfnevét is dacosan hajlandó magára venni, az a gyakorlatát csak olyan elmélettel alapozhatta meg, amely *a nyelvhasználónak a nyelv fölötti szuverenitását feltételezi*: „Minden művelt nyelvnek akadtak mérnökei, akik a természetnek parancsolni tudtak... Malherbe – »a szavak zsarnoka« – nem eredménytelenül küzdött a franciába betolakodott görög és latin kapcsolások ellen”. És hogy nemcsak a lírikusnak nem-költői, nyelvmesteri szerepben való felmutatására gondol Kosztolányi, mutatja egy másik idézet, amelyben kifejezetten az alkotónak a nyelv fölötti uralmát hangsúlyozza, ráadásul a nyelvtudós magatartásával szembeállítva: „Ha egy költői lángésznek, mint Victor Hugónak, sikerül a nyelvtanra rácsapnia a forradalmi, fríg süveget, akkor a nyelvtan megváltozik. A tudós észleli a szabályt, a lángész szabállyá teszi a kivételt, törvénné a rendbontást”.

Kosztolányi tehát még a költői tapasztalat esetében sem hangsúlyozta egyoldalúan a nyelvi megelőzöttséget. A nyelv és (kreatív) használója közötti viszony jellemzése során gondosan ügyelt a kialakult képlet egyensúlyára: „Vajon költő-e az, aki csak zsarnoka a nyelvnek s nem rabszolgája is? A költészet veleje, hogy a költő és a nyelv egyenrangú munkatárs, egyenrangú játszótárs: néha az egyik enged, néha a másik”. Vajon költő-e az – kérdezhetette volna ugyanilyen joggal – aki csak rabszolgája a nyelvnek s nem zsarnoka is? József Attiláról idézett jellemzésében nem ragaszkodott az egyensúly megőrzéséhez, a *Medvetánc* kötet szerzőjének a nyelv fölötti szuverenitását emelte ki erényként, és költői mivoltát

bizonyító kritérium gyanánt: „Anyagát, a szavakat pedig meg tudja tanítani, hogy minden esetben kezesen simuljanak szeszélyeihez és hangulataihoz. Mindez azt jelenti, hogy költő”.

Ez a jellemzés összhangban áll József Attila nyelvfelfogásával. Sokkal kevesebb reflexió maradt ránk a nyelvre vonatkozóan tőle, mint Kosztolányitól, de valószínűleg nem véletlen, hogy ezek között nem találunk olyan megfogalmazást, amely a nyelvnek a beszélővel szembeni fölényét hozná szóba, míg a (kreatív) nyelvhasználó nyelv fölötti uralmát, a mágikus nyelvhasználat révén a valóságra gyakorolt befolyását, illetve a nyelv eszközjellegét hangsúlyozó megnyilatkozások ismételten előfordulnak: „A költészet a nemzet lelkében ható névvarázs”; „A költő... vajákos, táltos, bűbajos”; „A magyar szóból finom műszer lett, zajtalan sebességű gép, mellyel a mérnöki elme könnyedén alakíthatja fogalmait... Nyelvünkkel megmintázhatjuk a kővágó motorok pergő zaját s az udvar sarkában gubbasztó maroknyi szalmaszemét alig-alig zizzenő rebbenését”.

Nincs rá adatunk, hogy ez a hangsúlykülönbség tudatosodott-e bennük, hogy eszmecseréik tárgyát képezte-e 'a költő a nyelv zsarnoka – a költő a nyelv rabszolgája' dilemmája. Könnyen lehet, hogy a dilemmának nem tulajdonítottak túlzottan nagy jelentőséget, mivel ennek mindkét oldala elsődlegesen a költői tapasztalatra vonatkozott, amelyet mindketten élesen elhatároltak a nyelvhez való gyakorlati viszonytól. Mind a nyelv sugallatainak engedelmes elfogadása, mind a nyelv szuverén, kreatív használata a költői nyelvhasználatnak a praktikus nyelvhasználattól való kategorikus eltérését jelentette, s mind Kosztolányi, mind József Attila számára ez a minőségi különbség esett komolyan latba.

VERES ANDRÁS

A szerző fogalmának alakulásáról*

Előadásom címe szándékosan bizonytalan. A téma olyan nagy, hogy csak szemezgetni lehet. Magától értetődik, hogy az irodalomról való diskurzusnak nincs olyan eleme, melyet ne lehetne megkérdőjelezni – végső soron az effajta tevékenység adja az irodalomelmélet savát-borsát. S az sem meglepő, hogy a mindenkori szerző, aki évszázadokon át megkülönböztetett figyelemben és megbecsülésben részesült, s lehet mondani, a 19. és 20. század fordulóján – egy időben a modern irodalomelmélet kialakulásával – presztízsének zenitjén állt, kihívta maga ellen a sorsot: az új diszciplína ellenszenvvel tekintett rá. Ha úgy vesszük, ennek is megvan a maga antik hagyománya, hiszen már Platón erős fenntartásokkal élt a filozófia versenytársának tekintett művészettel és létrehozóival szemben.

A lehetséges ellenvetések elé persze leküzdhetetlen akadályok tornyosulnak. Nem vonható kétségbe, hogy *az irodalomnak mint nyelvi kommunikációnak kiiktathatatlan szereplője az üzenet feladója*. Nem feltétlenül kell ismernünk a szerzőt, akár teljes homály fedheti kilétét, de nem lehet kétségünk létezése felől. Nem véletlen, hogy ha keveset tudtak róla, szükségét érezték annak, hogy utólag építsék fel alakját. Például kiderítették, hogy a homéroszi eposzoknak nem lehetett egyazon szerzőjük, mégis ez a feltételezés élt sokáig – mintegy hozzátartozott a nevéhez kapcsolt művekhez. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ha nem volt, illetve ha nem lett volna Homérosz, akkor is ki kellett volna találni.

Természetesen léteznek anonim szerzőjű művek. A népköltészet egészében ilyen. De az effajta szövegekből is kiolvasható az üzenet létrehozójának (vagy létrehozóinak) szándéka. Szerzőjük lehet egy vagy akár több személy is, de az üzenet intencióját csak úgy tudjuk értelmezni, mintha egyetlen volna. Erre készítet a műben testet öltő terv konzisztens volta is. Régen rossz, a műnek leminősítéséhez vezet, ha az üzenetben egymás érvényét kioltó intenciókat vélünk felismerni

* Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében 2013. május 21-én megtartott előadás javított változata. Az Esterházy-példát itt elhagyom (ennek történetét Bojtár Endre megírta a *Családban marad (kis magyar Esterházy)* című cikkében, lásd *Lettre*, 2008. őszi, 70. szám), ellenben kitérek a Kosztolányi-példára, melynek felolvasására akkor nem maradt idő.

(a többértelműség nem tévesztendő össze a konzisztencia hiányával!). Az a beszédhelyzet is, melyben a népmesék vagy a népballadák eredetileg elhangoztak, az egyetlen szerző illúzióját keltette, hiszen az aktuális előadó (esetleg maga is a szerzők egyikeként, mintegy a lánc utolsó tagjaként) végső soron képviselte a szöveg szerzőjét.

De Homérosz és az anonim művek szimbolikus szerzői csupán határesetet jelentenek. A normálisnak, mintaszerűnek elfogadott alaphelyzet mégiscsak az, hogy ismerjük a szerző nevét, esetleg több-kevesebb tudásunk is van róla. A szerző neve *eligazodási pont* – intellektuális és axiológiai értelemben egyaránt. Evidens számunkra, hogy egy adott szerző által írt művek jelentései között logikai-eszmei összefüggéseket feltételezzünk, mint ahogy az is, hogy az egyik mű színvonalából a szerző másik művének várható színvonalára következtessünk. Tehát a szerző nevével nem csupán a műveit társíthatjuk, hanem sajátos témákat, problémákat és szempontokat, valamint értékindexeket is. Ami azt is jelenti számunkra, hogy a szerző neve mintegy „jótáll” művéért. Társadalmi presztízsét tekintve is szoros megfelelés állhat fenn a mű és alkotója között.

A másik fontos akadályt a szerző eltüntetésének útjában éppen azok az *egzisztenciális és jogi feltételek* jelentik, amelyek az alkotó erkölcsi és anyagi elismerését szolgálják. Nyilván nagy a különbség, hogy az író saját vagyona tartja el, vagy mások mecenatúrájára, illetve a piacon aratott sikerre szorul. A jogi szabályozás pedig nemcsak a szellemi tulajdon védelmére terjed ki, hanem a szerző, valamint a publikálás és forgalmazás mechanizmusában részt vevő többi szereplő anyagi részesedésének biztosítására is. A szerző jogi státusától éppúgy nem lehet eltekinteni, mint az irodalmi kommunikációban betöltött szerepétől.

Mi az oka, hogy a modern irodalomelmélet legtöbb irányzata mégis a szerző jelentőségének korlátozását szorgalmazta? Ha nagyon röviden (és némiképp leegyszerűsítve) kellene megfogalmazni a választ, abban lehetne összefoglalni: *az irodalom tradicionalista felfogásának visszaszorítása* volt a legfőbb indíték.

Mi jellemezte az irodalom tradicionalista felfogását? Ismét csak röviden (és leegyszerűsítve) azt mondanám: *az irodalom és az irodalom értéének pedagógiai szemlélete*. E felfogás számára az irodalom a nevelés része és eszköze, az irodalomhoz férés, a művek értelmezése pedig pedagógiai feladat. Az, hogy a szerzőt nyilvánította a műjelentés abszolút forrásának és birtokosának, több szempontból is hasznosnak tűnt. Egyrészt a mindennapos kommunikációs helyzet könnyen belátható mintáját követte: azt szuggerálta, hogy az üzenettel feladója közölni akar valamit, a címzettek feladata pedig ezt a valamit megérteni. Másrészt a szerző és az olvasó kapcsolatát úgy írta le, mint a tanár és a diák közti viszonyt, melyben a tanár a kezdeményező, aktív szereplő, a diák pedig megérti és követi őt. A szerzőt tehát eleve úgy tekintette, mint akit a tekintély aurája vesz körül. Azzal pedig, hogy a műnek az iskola által megállapított-közvetített jelentését a szerzőre hivatkozva fogadtatta el hiteles olvasatként, azt az illúziót keltette, hogy csak *egyetlen helyes*

értelmezés létezik. A mű jelentése így olyan megbízható és szilárd ismeretként rögzült, amelyre más, ha tetszik, „magasabb”, irodalmon túli értékeket lehetett építeni.

Az itt vázolt kép természetesen még alapos árnyalásra szorulna. Például ki kellene térni arra, hogy a szerző nevével valójában visszaéltek, hiszen távolról sem számított a műjelentés „abszolút” forrásának és birtokosának, annyira nem, hogy tulajdonképpen a pedagógiai célzatú értelmezést adták szájába. S nyilván be kellene mutatni, hogy az idők folyamán számos, egymástól eltérő, sőt egymással vitázó változata alakult ki a pedagógiai irodalomszemléletnek. Például Gadamer részletesen elemzi, hogy Schiller nem akármilyen fordulatot hajtott végre, amikor a művészetet a szabadság begyakorlásaként proklamálta, olyan tevékenységként, amely függetleníti magát a valóságostól. Az „esztétikai megkülönböztetés” tételezése gyakorlatilag azzal járt, hogy a *művészet révén való* nevelést a *művészetre való* nevelés váltotta fel.

A 18. század végétől a pedagógiai irodalomszemléletnek azok a változatai terjedtek el Európában, amelyek az emberi sorssal szembenező alkotó erkölcsi helyállását állították előtérbe, a „vox humana” parancsát. De a művészet erkölcsi küldetése, a humanista hagyomány nem e kor találmánya, még csak nem is a reneszánszé, hiszen már az ókori Athénban is a tragédiák befogadását az erényes polgárrá nevelődés eszközének tekintették.

Az életrajzi megközelítés – amely ellen az irodalomelméleti iskolák elsőként léptek fel – hasonlóképp nem tekinthető modern fejleménynek. Talán elegendő az antik és középkori előzményekre utalni, például Diogenész Laertiosz népszerű művére a jeles görög bölcselek életéről és nézeteiről vagy Giorgio Vasari nem kevésbé sikeres könyvére a legkiválóbb itáliai festők, szobrászok és építészek életéről. Más kérdés, hogy a 19. század pozitivistá irodalomértelmezése szisztematizálta a szerzői életrajzot is, és gondosan felépítette az élet, a mű és a kor hármásának rendszerét, nem függetlenül a *Bildungsroman* műfajától.

Sohasem értettem, hogy az életrajzot miért tekintik úgy, mint ami szükségképpen a mű és az olvasó közé áll, és eltakarja azt. Az életrajz ugyanis nem kívánja helyettesíteni a művet, sőt, inkább hozzáad, *bővíti* annak jelentését, sajátos kontextust teremt neki, s ha részben maga is művészi eszközökkel él, világosan elhatárolja a maga műfaját. Arról aligha tehet, ha arra használják, hogy a mű helyett a szerzőre terelődjön a figyelem; s persze arra is alkalmas lehet, hogy a szerző gyöngéit kitergetve, lerontsa annak nimbuszát. Kétségtelen, azzal, hogy kontextust teremt, befolyásolhatja a mű jelentését, de ez *minden kontextusteremtő értelmezésről* elmondható. Pedagógiai haszna elsősorban abban áll, hogy felkelti vagy éppen fokozza az érdeklődést a szerző művei iránt. Éppen úgy reklámcélokat szolgálhat, mint Karinthy Frigyes irodalmi torzképei vagy Faludy György Villon-imitációi vagy Márai Sándor *Szindbád hazamegy* című regénye, amelynek történetesen egy másik író, Krúdy Gyula a hőse. Előfordulhat, hogy a sikeres életrajz

figyelemre méltó versenytársa lesz a műalkotásnak, és, mondjuk, a szerző nevéhez két regény fog tartozni egy helyett.

A szerzői életrajz összekapcsolása az eredet vagy a mű autentikus jelentésének megértésével egyáltalán nem szükségszerű. Úgy tudom, hogy például a kínai hagyományban a műveket nem vonatkoztatják szerzőjük élettörténetére, ugyanakkor virágzik az életrajzi irodalom is, vagyis a mű és az életrajz között nem létesítenek közvetlen kapcsolatot.

Más kérdés, hogy a pedagógiai irodalomszemlélet ellen méltán lépett sorompóba a 20. század eleji irodalomelmélet. Nemcsak az esztétikai szféra autonómiáját kellett elismertetnie, hanem az irodalmi kommunikáció valamennyi szereplőjének elkülönbözését és viszonylagos önállóságát is. A szerző nevével való visszaélés – mint azt Arany János elhíresült állítólagos kifakadása, a „Gondolta a fene!” oly markánsan jelezte – terhes lehet az alkotók számára is. A poétikai szempontok előtérbe kerülése (részben a retorikai hagyományok felelevenítése nyomán) azzal a reménnyel kecsegtetett, hogy végre magára a műre fog összpontosulni a figyelem.

De nem lenne teljes a kép, ha nem említeném, hogy a pedagógiai irodalomszemlélet régi-új hagyománya mellett azzal a valóban modern fejleménnyel, a 18. század végétől jelentkező és a 19. században uralkodóvá váló felfogással is meg kellett küzdeni, amely a szerző fogalmát igencsak szubjektivizálta, eltúlozta a pszichikum jelentőségét, és részben a romantikus eredetű zsenielmélettel operált.

Dilthey nevéhez fűződik a 19. század végének egyik legérdekesebb tudományelméleti kísérlete. Először az élettudományok lehetőségét a minden emberben meglevő pszichikus struktúra azonosságára alapozta. Később feladta pánpszichológiai álláspontját, és úgy vélekedett, hogy a megismerés objektivitását az élményeket rögzítő nyelvi objektiváció biztosítja. „Az irodalom mérhetetlen jelentősége a szellemi élettel és a történelemmel kapcsolatos megértésünk számára abban rejlik – írta 1900-ban –, hogy az emberi benső egyedül a nyelvben találja meg teljes, kimerítő és objektíve érthető kifejezését.” De ha csak az irodalmi műből kiindulva lehet értelmezni a pszichikus tartalmakat, az értelmezésben éppúgy (többé-kevésbé zseniális) intuíciónkra kell hagyatkoznunk, mint a művésznak az alkotásban. Az első pillantásra tetszetős elmélet túl sok kérdést hagy nyitva. Például a mű jelentése miképp azonosítható, ha az alkotói és befogadói intuíció olyan végletesen egyéni, miképp feleltetődnek meg és egyáltalán megfeleltetődnek-e egymásnak. Ismeretes Popper Leó és a fiatal Lukács György „félreértélméletének” frappáns válasza, hogy nem. Így viszont kétségesse válik a műjelentés megalapozhatósága.

Tulajdonképpen a szerző és a mű inadekvát kapcsolatának felismerése vezetett az irodalomértelmezés antipszichologista fordulatához. Az inadekvátság okát kezdetben a szerzői élmény *közvetettségében*, az áthelyezés irodalmi, főként műfaji lehetőségeiben keresték, utóbb egyre nagyobb hangsúlyt kaptak a *poétikai-retorikai eszközök*, majd a *nyelvhasználatnak*, illetve magának a *nyelvnek adottságai*. Aligha meglepő, hogy sorra került a kommunikáció harmadik szereplőjének, a *befogadó-*

nak felértékelése is, méghozzá az alkotó rovására. Ismeretes Roland Barthes-nak az az 1968-as, nagy karriert befutott véleménye, hogy „az olvasó az a hely, amelybe az írást alkotó idézetek beleíródnak, anélkül hogy akár egy is elvesznék közülük; a szöveg egységét nem az eredete, hanem a rendeltetése adja, ez a rendeltetési hely azonban maga sem személyes: az olvasónak nincs történelme, életrajza vagy lelki alkata, az olvasó pusztán az a *valaki*, aki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll”.

Semmiképp sem szeretnék belebonyolódni „a szerző halálát” deklaráló Barthes itt kifejtett álláspontjának kritikájába. Ám annyit azért megjegyeznék: az olvasónak nem egy kaotikus, hanem valamiképp rendezett szöveggel van dolga, így a szöveg *egysége* aligha múlhat kizárólag rajta, illetve ha a számára megjelenő valamennyi szöveg valamifajta *rendjéről* van szó, az már *nem* ugyanaz a szöveg lesz, mint amelyikhez a szerző, illetve a szerző neve rendelődik. (Arról nem is beszélve, hogy az olvasmányok sokfélesége ritkán mutat olyan rendezettséget, mint amelyet Barthes feltételez.) Az sem világos, hogy mit jelent a szöveg egységét biztosító „rendeltetés” – egyáltalán milyen rendeltetés állapítható meg egy olyan olvasó esetében, akinek „nincs történelme, életrajza vagy lelki alkata”, s hogyan konkretizálhatók bármifajta nyomok az ilyen mértékben absztrakt olvasatban.

Idő hiányában csak utalni tudok a szerzőfogalom további viszontagságaira. Mindenekelőtt a *nyelvi megelőzöttség* doktrínája és a szövegszerű létmód totalizálása jegyében tagadták meg a szerzőtől a nyelvi pozícióján túlmutató kreativitást. Holott a nyelvi keretek maguk is alá vannak vetve a folyamatos történelmi változásnak, és ebben éppen az írók azok, akik kezdeményező szerepet vállalnak. Az irodalmi mű megalkotása aligha tekinthető pusztán nyelvi kirakójátéknak. Olyan hatalmas szellemi építmények, mint a *Háború és béke*, nyilván nem egyszerűsíthetők különféle nyelvjátékok szerencsés kombinációjára. Pozitív fejleménynek tartom, hogy az inga mintha ismét visszalengene, hiszen a szerző és az intenció rehabilitálása tapasztalható napjainkban.

Az irodalomkritikában és a filológiában persze egy pillanatig sem szűnt meg az implicit szerzői szándékkal való számvetés. Igaz, ennek nincs köze az életrajzi személyhez, ahogy nem volt már a 20. századi szövegértelmezésben sem. Például a mű szövegváltozatainak valamifajta rendezésére törekedő kritikai kiadások nem térhetnek ki a szerzői terv rekonstrukciója elől (még ha nem genetikusan történne meg, akkor sem), mint ahogy a műbírálóknak is feltételeznie kell egyfajta szerzői tervet, amelyhez képest értékeli, hogy mi valósult, illetve nem valósult meg belőle. Más kérdés, hogy létezik olyan kritikai kiadás, amely minimalizálja a szövegrendezést, és egyenrangú változatok sorozataként mutatja be a szövegeket (kivált a számítógépes megjelenítés korlátlan terjedelmi lehetőségei csábítanak erre). Mint ahogy akad olyan műbíráló is, amelyik csupán a mű egyik-másik részletére összpontosít, és megkerüli a műben felderíthető teleológia bemutatását (az effajta bírálatot nevezte Erdélyi János a 19. században szerencsés szóval „kéreg-

kritikának”). De az effajta próbálkozások inkább keltik a munka elégtelenségének, illetve megkerülésének gyanúját, mint egy határozott elméleti álláspont következetes végrehajtását.

Joggal remélhető, hogy az irodalomtudomány tényleges gyakorlatának meglesznek a teoretikus következményei is. Az irodalomelméletnek nemcsak az irodalom megközelítésének elvi esélyeivel kell számot vetnie, hanem a rendelkezésre álló szempontok és technikák alkalmazásának lehetőségeivel is. A szerző fogalmával számot vetve nyilván elkerülhetők azok az aránytalanságok, amelyek túlértékeléséhez vagy éppen lebecsüléséhez vezettek.

A továbbiakban példaképpen egy olyan, az alkotó álláspontjával kapcsolatos esetet igyekszem röviden bemutatni, amely a szerzőség kérdését különösen éles megvilágításban mutatja. Kosztolányi 1929-es Ady-ellenes vitairatáról és meglepő következményeiről fogok beszélni.

Úgy látom, hogy Kosztolányi pamfletjét nem a személyes sértettség motiválta. Ady egyénisége és költői sikerei persze fölöttébb ingerelték, először amikor mindkettejük pályája indult, később pedig, amikor a húszas évek derekán a korábbinál is szélesebb kultusz támadt Ady körül. *A magyar irodalmi közizlés súlyos elferdülését* látta mindkétszer. Tehát többről volt szó, mint személyes ellenszenvről, költői féltékenységről és versengésről vagy költészetfelfogásuk, művészi világképük ütközéséről. Kosztolányi számára ugyanis 1906-ban és 1929-ben egyaránt a magyar költészet *jövője* volt a tét. De a két időpontban másképp élte meg a helyzetet, teljes joggal, hiszen gyökeresen más volt a helyzet. Magától értetődött, hogy Kosztolányi érvei is nagyon különböztek.

A vitairat egyik legérdekesebb ellentmondása, hogy miközben Kosztolányi *a szükségesnek gondolt irodalmi korszakváltás előtt tornyosuló akadálnak látta Ady diadalmas utóéletét*, mégsem erre hivatkozott, hanem a magyar klasszikusok örökségét szegezte szembe az „írástudatlanok” eltévelyedésével. Nyilván úgy vélte, hogy az Ady-kultuszban érvényesülő *tömeghatás* ellenében hasonló erejű tömeghatást kell szegeznie – amilyennel föltehetően a nemzeti kánon rendelkezik. Így viszont a konzervatív hagyománytisztelet látszatát keltette, s ez elfedte igazi szándékát. Csak nagyon kevesen tudták (így a vitában mellette kiálló barátai, Karinthy Frigyes és Füst Milán), illetve nagyon kevesen ismerték fel (Németh Andor, Vas István), hogy Kosztolányi Ady-ellenes fellépése valójában a művészi megújulás védelmében történt.

A vitairat elsőként a kultuszt támadta, de nemcsak az irodalomidegen divatot gúnyolta ki, hanem az egész hűhó hívoszavaként szolgáló költőt is. Sajátos *párhuzamot létesített* a kultusz és tárgya között, hiszen nem kevesebbet állított, mint hogy Ady éppúgy méltatlan a „legkülönb költő” címére, mint rajongótábora az irodalom megítélésére. Tehát a szerző neve igen hangsúlyos szerepet kap a szövegben, méghozzá többféle értelemben is. Ady neve egyfelől egy karakterisztikus *szövegegyütttest* jelöl, amely a Kosztolányi által kipécézett-idézett, nyelvileg elhi-

bázottnak, ízléstelennek ítélt versrészletekből áll. Másrészt egy *életrajzi személyt*, aki súlyosan aránytévesztő volt a maga költői jelentőségének megítélésében, és elmarasztalható a körülötte kialakult kultusz gerjesztéséért. (Az utóbbi már csak azért is figyelemre méltó, mert Kosztolányi különben igen határozottan elutasítja az *életrajzi* megközelítést.)

Igaz, nem keveri a kétfajta szerzőfogalomhoz rendelt állításait. Úgy vélekedik, hogy az életrajzi személy gyarlóságai önmagukban súlytalanok lennének, ha Ady életműve, pontosabban annak nagyobbik része nem volna kártékony. A kipécézett rossz szövegeket nem elemzi, hanem csak *demonstrál* általuk: úgy véli, önmagukért beszélnek. (Később a vitában nyilvánvalóvá vált, hogy mindez távolról sem egyértelmű. Amit Kosztolányi végletesen elhibázottnak látott, nem kisebb író társa vette védelmébe, mint Móricz Zsigmond.)

Jóllehet Kosztolányi „irodalmi vitának” nyilvánította Ady elleni fellépését, elsősorban a világnézete miatt támadta ellenfelét. Poétikai érvei nemigen voltak, ami nemcsak rajta múlt – akkoriban még nem létezett poétikai diskurzus mai értelemben. Csakhogy a világnézeti támadás eleve túlvezette az irodalmi kereteken. Amikor Ady messiás-pózát kritizálta, óhatatlanul állást foglalt a nemzeti önsajnálattal szemben is. (Ez persze korántsem csökkentette, sőt inkább növelte támadásának tétjét. De ellentmondott vállalt feladatának, ami szükségképpen aláásta vitapozícióját.)

A vitairat az igazságot távolról sem tartja objektívnak, hanem éppen viszonylagosnak, *interszubjektív* érvényűnek gondolja el, aminek érvényesítése valójában *közelítések sorozatában* valósulhat meg. Kosztolányi nagyon is tisztában volt álláspontja *viszonylagos* érvényével: „Véleményemet nem tartom csalhatatlannak. Csak egy ember szava ez” – jelenti ki. Az utóbbi mondat értelmezhető megengedő gesztusként is. De nemcsak úgy, hanem a *lehetséges bizonyosság* egyedüli alapjaként is. Ahogy az *Édes Anna* bírósági tárgyalásán tanúskodó Moviszter doktor bátorítja ezzel magát: „Teljesítd kötelességed. Csak egy ember vagy. De hát mi több, mint egy ember? Se két ember, se ezer ember nem több nála”.

Kosztolányi az írástudók védelmében lépett fel, és mindenekelőtt a maga pártatlannak gondolt, kizárólag az irodalom értékeire figyelő, ezért hitelesnek gondolt irodalomkritikusi tevékenységére hivatkozott. Az irodalomkritikusi gyakorlat önmagában persze nem jelenthet elegendő fedezetet. A vitában erre éppen annak a Kardos Lászlónak cikke mutatott rá, aki messzemenően elismerte Kosztolányi kritikusi teljesítményét, ugyanakkor úgy gondolta, hogy bár Kosztolányi korábban sohasem tévedett, most Adyval szemben mégis, még hozzá nagyon. Azaz a sok éves tévedhetetlenség sem lehet garancia az eltévelyedés elkerülésére.

Nem kevésbé érdekes és tanulságos, hogy a vitairatot követő általános felzúdulás milyen következményekkel járt Kosztolányi gondolkodásában. Pamfletjében teljes vértetben állt ki álláspontja mellett, később viszont egyre inkább *megkérdőjelezte szerzői felelősségét*. Azt tervezte, hogy válaszolni fog a támadásokra, de végül

elállt ettől. A *Diktatúra és irodalom* címmel elkészített jegyzetei fennmaradtak, s ezek alapszólását az adja meg, hogy személyeskedéssé fajult a vita. „Csak az a baj – írta egyik jegyzetében –, hogy az illetők az Ady-kérdésből, melyet megpendítettem, egy Kosztolányi-kérdést szerettek volna csinálni, mégpedig úgy, hogy minden költői és írói értéket megtagadnak tőlem.”

A *Diktatúra és irodalom* jegyzeteinek egyik visszatérő gondolata, hogy nincsen szabad akarat. Ezért mintegy adottság, hogy úgy járt el Ady költészetének megítélésben, mint ahogy eljár. Egyik hosszabb fejtegetése arról szól, hogy mindenki elfogult, legfeljebb nem ismeri elfogultságának valamennyi motívumát. Tehát nemcsak az ő bírálatára nézve igaz ez, hanem a bírálatával egyet nem értő rajongókra is, akik – bár másképpen, mint ő, de – valamiképp ugyancsak *determináltan* rajongók. Ha jóhiszeműek lennének, el kellene ismerniük, hogy „nincs teljes emberi tárgyiasság”.

Nem akármilyen visszahátrálás ez Kosztolányi részéről. Vitairatában *elhivatott, reprezentatív* álláspontnak tudta a magáét, amely szándékos egyoldalúsága ellenére az igazságot képviseli. Ha jobban belegondolunk, a Kosztolányi által hangsúlyozott determinizmus legalább két funkciót tölt be gondolatmenetében. Egyrészt *relativizálja* az álláspontok igazságértékét (azaz mindegyik indokolt a maga nemében), másrészt *felment a felelősség alól* (hiszen senki sem tehet arról, hogy miképpen determinált). *A szerző neve már nem jelöl többet, mint különbözőést egy névtelenségbe olvadó kollektív palettán.*

És Kosztolányi nem állt meg itt korábbi álláspontja átértelmezésében. E folyamatnak érdekes elágazása, amikor elbeszéléseiben létrehozta hasonmását, Esti Kornélt. Ebben az esetben az Esti Kornél név akár írói álnévnek is tekinthető. (Erre már csak az is alapot adhat, hogy a második fejezet korábban publikált változatában még a Kosztolányi Dezső név szerepelt Esti Kornél neve helyett.) A könyvről született életrajzi szempontú értelmezések nem véletlenül láttak a könyvben öntisztázó, identitáskereső törekvést.

Az *Esti Kornél* című 1933-mas kötet nyitó fejezete fokozott mértékben látszik megerősíteni e feltételezést, hiszen olyan hasonmásról beszél, aki miatt a történetmondónak nem egyszer szégyenkeznie kellett: „Fizettem érte. Sokat fizettem. Becsületemmel is fizettem. Görbe szemmel néztek rám mindenütt. Nem tudták, hányadán állnak velem, hogy a jobboldallal tartok-e vagy a ballal, hogy államfőnntartó polgár vagyok-e vagy veszedelmes fölforgató, tisztos családapa, vagy züllött kéjenc s egyáltalán ember vagyok-e, vagy csak álomkép, részeg kétkulacsos [...] [aki] köpönyegét is arra forgatja, amerre a szél fúj”. A nyitó fejezet, melyet Kosztolányi közvetlenül a könyve számára írt, úgy mutatja be hősét, mint saját lelkének másik felét, szeretett és gyűlölt, szabad és felelőtlen, lázadó és romlott, a konvenciókat felrúgni kész és őt magát is erre csábító figurát. Esti Kornél titkolt és szégyellt, ugyanakkor csodált hasonmás, aki hajdani ifjúságát képviseli, és akit

felnoútként eltemetett, de most – halálához közeledve – kénytelen ismét szóhoz engedni.

Csakhogy a nyitó fejezet Esti Kornélja nem egészen az, mint akinek a továbbiakban mutatkozik. Ami úgy (is) értelmezhető, hogy Kosztolányi – mintegy önreklámnak szánva – írta meg e fejezetet, a novellák kötetbe gyűjtésének indoklásaként és a „tét” nagyságát érzékeltetve, s kifejezetten drámai hatásra törekedett. Olyan hasonmásra volt szüksége, aki nyugtalanító, sőt fenyegető hatást kelt. E tekintetben az első fejezet Esti Kornélja jóval inkább rokonítható Kosztolányi Nero-regényének és *Caligula* című novellájának, mint az *Esti Kornél* című könyv többi részének címszereplőjével. Ilyeneket olvashatunk róla: „– Gyűjtsd meg a függönyöket – unszolt. – Gyűjtsd föl a házat. Gyűjtsd föl a világot. Kezembe adott egy kést is. – Döfd a szívedbe – kiabált. – A vér piros. A vér meleg. A vér szép”. A kötet túlnyomó részének feltűnően passzív, többnyire háttérben maradó Esti Kornélja fényévekre van a bevezető fejezet kirobbanó, erőszakos figurájától.

Igaz, a második, harmadik és ötödik fejezet is életrajzszerű – szemben a többivel. E fejezetekben nem véletlenül szorítja háttérbe több-kevesebb nosztalgia a kötet egészében domináló iróniát. A többiben Esti nem főszereplő, hanem csak egyike a szereplőknek, aki elsősorban megfigyel, illetve elbeszélője a történeteknek. Nem önálló jellem, nincs folytonossága lélektani értelemben, és még csak nem is szócsöve az írónak, hanem inkább egy sajátos szólam megszemélyesítése a világról adható magyarázatok kórusában. Különös módon Esti Kornél folyamatos késztetést érez az elé kerülő dolgok és rajtuk keresztül a lét egészének értelmezésére. Más kérdés, hogy lehetőségeiben erősen korlátozott, mivel a világ természete valójában kiismerhetetlen; a róla adott magyarázatok szükségképpen hiábavalóak, mégsem nélkülözhetők.

Esti Kornél úgy közelít az élet legváratlanabb fordulataihoz is, hogy nem tesz különbséget a között, mi természetes, és mi nem (minthogy fölöttébb viszonylagosnak tudja, hogy melyik mikor melyik). Tisztában van vele, hogy a világ abszurdítások sorozata, és a legtöbb, amit az ember tehet, hogy igyekszik megértő lenni. Legjellemzőbb tulajdonsága, hogy nem annyira a való világ foglalkoztatja, mint inkább annak nyelvi reprezentációja. Esti élettapasztalata még a fikció keretei között sem materiális, hanem *nyelvi* természetű tapasztalat. Ő az, aki arra érzékeny, amire mások nem: a nyelv és a valóság közti inadekvát viszonyra. Gondolkodásával és viselkedésével a létről szóló beszéd konvencionálisát és abszurdítását veszi célba.

Például a *Hatodik fejezet*, melyben Esti „szert tesz óriási örökségére s kiderül, hogy milyen nehéz megszabadulnia a pénztől annak, aki mindenáron csak ezt akarja” abból az ellentmondásból indul ki, ami a „pénzzavar” kifejezés konvencionális és nyelvileg logikus értelme között áll fenn. „Az ember azt hihetné, hogy a pénz okozza a zavart. Holott nem a pénz, hanem éppen az ellenkezője, a hiánya, a pénztelenség” – vagyis: a szó éppen ellenkezőjét jelenti annak, mint ami elemeinek

jelentéséből adódna. Esti egy olyan fiktív szituációt játszik végig, amelyben valóra válik, szó szerint *valósággá* lesz a pénzbüszség zavara. Képtelen megszabadulni pénztől, hiába próbálja titokban ennek-annak odaadni.

Az Esti Kornél-szövegekben Kosztolányi meghaladja korábbi, mélylélektani felfogását. Már úgy látja – összhangban purista, nyelvtisztító álláspontjával –, hogy a nyelv nem csupán eszköze, hanem egyúttal létezési formája a tudatnak, azaz voltaképpen azonos vele. A nyelv: viselkedés, cselekvés, modor, *azaz* maga a lényeg. Ha pedig a nyelvhasználat egy a gondolkozással, akkor a különböző nyelvek egymástól eltérő mentalitást juttatnak érvényre. Valamennyi lehatárolja a világot; nyelvi korlátaink szükségképpen egybeesnek világunk korlátaival. Kosztolányi arra következtet, hogy nem lehetséges univerzális, illetve eszményi nyelv, tehát a nyelv sohasem logikus. Ami újabb adalék a világ kiismerhetetlenségéhez.

Kosztolányi az Ady-revízió idején az *irodalom* jogait kívánta védeni a politikai és társadalmi alapú, általa illetéktelennek minősített ellenvéleményekkel szemben. A vitának ez a szintje az *Esti Kornél* nyelvszemlélete alapján „túlhaladottnak” tűnik. Mivel minden elv és álláspont nyelvi természetű, azaz többé-kevésbé önkényes, *a viták eldöntése kizárólag nyelven kívüli (hatalmi) eszközökkel lehetséges, ami megkérdőjelezi az igazság bármifajta értelmezhetőségét.* Úgy is fogalmazhatunk, hogy az *Esti Kornél* szerzője a „valóság” előtt a nyelvi *relativitás* világába emigrál, amihez menlevelet is talál, hiszen a szójelentések dolgában a nyelv az egyetlen instancia. Bár a nyitó fejezet Esti Kornélja is szerepet kap a felelősség elhárításában, a relativizmus igazi apoteózisát a nyelvben kizárólagos otthonra talált Esti Kornél teremti meg.

Jóllehet Kosztolányi purizmusa jóval korábbi, a nyelvnek ez a kitüntetett felfogása, a világot teremtő és lehatároló szerepe csak az Ady-vitát követően mutatható ki Kosztolányi műveiben. A nyelvbe menekülésében is érzékelhető az alibi-keresés: az illetéktelenségnek antropológiai korlátként való megalapozása a nyelv megbízhatatlan (és ugyanakkor megkerülhetetlen) természetében. Tehát nem ítélezhetek, mert nem én beszélek, hanem a nyelv beszél helyettem. Lehet mondani, hogy Kosztolányi szerencsés lóra tett – hiszen a modern nyelvtudomány is a nyelvi megelőzöttségből indul ki. Csakhogy korántsem mindegy, hogy miképp tudunk és akarunk élni nyelvi lehetőségeinkkel, milyen értékek alapján működtetjük manipulációs eszközeinket. S még az Esti-novellák világában is létezik egy *nyelven túli bizonyosság*: az, hogy meghalunk, amit Kosztolányi (ahogy egész életművében) itt is igen komolyan vesz. Tehát a nyelv játéka és hatalma sem fedi el azt a meggyőződését, hogy az abszurd és hierarchikus világrend mélyén is lát egyfajta abszolút egyenlőséget. Kosztolányi szemében ugyanis az az egyedül érvényes metafizikai igazság, hogy valamennyien meghalunk.

Nem igazán tetszik nekem Kosztolányi itt vázolt visszahátrálása. Csakhogy mégiscsak az *Esti Kornél* lett ennek eredménye.

WEISS JÁNOS

„Az én koromban”

(Négy pillanاتفelvétel a fiatal Kosztolányiról és a 20. század eleji magyar irodalomról)

Kosztolányi korai levelezésének kritikai kiadását olvasva igen pontos képet kapunk életének erről a periódusáról – de ezt el is vártuk.¹ Ennél is fontosabb azonban, hogy e levelezésen (és a kommentárokon) keresztül betekintést kaphatunk a magyar irodalomnak a *Nyugat* megjelenését közvetlenül megelőző korszakába. Ez a 20. századi magyar irodalom egyik legizgalmasabb periódusa. Az alábbiakban – Kosztolányi életén keresztül – a korszak négy epizódját szeretném bemutatni.

(1. *A Négyesy-szeminárium*) Tudjuk, hogy Kosztolányi 1903 szeptemberében kezdte meg tanulmányait a budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem magyar-német szakán. Itt rögtön megtalálta a maga világát; egy szeptember végi levélben már ezt írta Brenner Józsefnek: „[a] Négyesy vezette ülésen fogok felolvasni egy költeményt, mely a líra szuperlatívusza lesz. Az ülések [egyébként] magas színvonalúak [...]”.² Sok mindent tudunk már erről a szemináriumról, melynek címe *Magyar stílusgyakorlatok* volt. A szeminárium különböző évfolyamok hallgatóit gyűjtötte egybe minden péntek délután a VIII-as előadóban. Ezt az órát vette fel Kosztolányi is, és a leckekönyvének bejegyzése szerint „dicséretesen dolgozott, igen szorgalmas”.³ Azt is tudjuk, hogy 1903 őszétől kezdve hat féléven át Juhász Gyula volt a szeminárium titkára, akinél a felolvasásokra jelentkezni lehetett. Juhász Gyula

¹ Kosztolányi Dezső, *Levelezése I, 1901–1907*, szerk. Buda Attila, Józán Ildikó, Sárközi Éva, Kalligram, Pozsony, 2013.

² I. m. 57. (Én is e kiadvány névhasználatához csatlakozom; Brenner József csak 1906-tól veszi föl a Csáth Géza nevet.) Most tekintsünk el attól, hogy Kosztolányi ezt a felolvasást egy hódítással szerette volna összekötni. „Ettől az estétől várom irodalmi pályám, s szívügyem hovafordulását. A szépséges szöke persze egy névtelen levelet kap, melyben az estélyre meghívatik, figyelméztetve annak egy pontjára, mely őt talán érdekelni fogja.” Uo. A hölgy persze nem jött el.

³ I. m. 58. Jegyzetek. (A jegyzetek a könyv szerkesztőitől származnak.)

így emlékszik vissza: „A padokban diákok és diáknők ültek, akikből idővel a mai magyar irodalom javarésze rekrutálódott. Kosztolányi Dezső egy őszi délutánon mutatkozott be nekem, a titkárnak, és jelentette, hogy Baudelaire-fordításokat akar felolvasni.”⁴ Pontosan nem tudjuk, mit olvasott fel Kosztolányi, leveléből még úgy tűnik, hogy egy saját, ars poetica-szerű verset szeretett volna bemutatni, és nem fordításokat. Október elején Kosztolányi már így dicsekszik Brenner Józsefnek: „Az ország előtt olvastam fel a múltkor: s Magyarország tapsolt nekem!”⁵ És aztán az új ismerőseivel dicsekszik, akiktől már komoly lapok közöltek verseket: Juhász Gyulától a *Pesti Napló*,⁶ Oláh Gábertől a *Jövendő*. Azt mondhatnánk, hogy Kosztolányi ettől kezdve tekintette magát költőnek, a Négyesy-féle szemináriumon való föllépést egyfajta beavatásként élte meg. Pedig már két évvel korábban, azaz tizenhat éves korában megjelent az *Egy sír* című verse a *Budapesti Naplóban*.⁷ Azt is tudjuk, hogy e szeminárium egyik kulcsfigurája Oláh Gábor volt: „Tagja volt a szemináriumnak Oláh Gábor, aki az [...] »új idők fiának«, »Messiásnak« gondolta magát, komolyan hitte, [hogy] lehetséges a romantikus költészetideál [...] modernizációja”.⁸ Feltételezhetjük, hogy egy ilyen költői szerepvállalás pátosza lengte be az egész szemináriumot. Nézzük most *A büszke költő* című versének kezdősorait:

Oláh Gábor vagyok, a büszke költő,
Az örök Isten aranytrombitája;
Viharok elé vihardalt süvöltő,
A nap Heroldja, népek hajnalára.
Kiáltó szó, kietlen pusztaságon,
*Ki elvárásolt várost élni hív.*⁹

A vers harsány képekkel dolgozik, és e képek koherenciája problematikusnak is tűnik: az aranytrombitának, a vihardalnak, a heroldnak és a kiáltó szónak egyszerre és együtt kellene életre keltenie egy „elvárásolt várost”. Mindenesetre ez az érzés töltötte el a felolvasás után Kosztolányit is, aki fölolvastott ezen a

⁴ Uo.

⁵ I. m. 77.

⁶ „Hat féléven át a *Stílusgyakorlatok* szeniora volt Juhász Gyula, az akkor már „tekintélyes” költő, a *Szeged és Vidéke* munkatársa, aki a korszak dekadens életérzését, a világgal szemben álló nietzscheánus eszményt és az Arany János-i költészettani hagyományt összekapcsolva kívánt modern költő lenni.” Sipos Lajos, *Babits Mihály pályakezdése és A Holnap irodalmi mozgalma*, www.kortaronline.hu/regiweb/0903/sipos.htm

⁷ A vers a következő: „Oh, mennyi ábránd háborítja / E szép, csöndes életet. / Tündér-ruhákba jönnek aztán / Ellenségeink szívünk felé. / Egy szép mosoly, egy kézzsorítás / Illatfelhők alatt. / És vége lesz a bús regének – / Egy bús sír, mi abból megmarad.”

⁸ Sipos Lajos, *Babits Mihály pályakezdése és A Holnap irodalmi mozgalma*, i.m.

⁹ http://kalaka07december.homestead.com/#anchor_258

szemináriumon, és „büszke költőnek” érezhette magát. – Most ugorjunk egyet: 1933 januárjában Kosztolányi nekrológot ír Négyesy tanár úr halálára. „Én is ott álltam a tudományegyetem előcsarnokában, ahonnan kihozták koporsóját. Velem együtt több író és tudós, volt tanítványai.”¹⁰ És Kosztolányiban rögtön fölidéződik egy kép: „Négyesy László [...] nyugodt és fölényes. Az, aki fölolvass vagy előad, mellette a dobogón foglal helyet. Minden vélemény szabad, akár egy eszményi parlamentben. Jobbra és balra pártatlanul osztja az igazságot. A magyar irodalom a fontos. Miután a viták elültek, kezébe veszi a kéziratot, és pár tárgyas megjegyzést tesz. Sohase hallunk tőle szólamokat. Amit mond, kézzelfogható, világos, előkelő, mint írása. Nem kedveli az akkor divatos, cikornyás ékesszólást, a »szép« körmondatokat, s ebben a tekintetben közel van hozzánk”.¹¹ A kép jól érezhetően utólagos konstrukció, a szituáció már nem a tanár felől, hanem a következő generáció felől értelmeződik. Négyesynek már nem az a nagy érdeme, hogy útjára indította a magyar irodalom új generációját, ez a generáció amúgy is jött volna. Négyesy nagy érdeme most már csak az, hogy szót tudott érteni ezzel az ifjúsággal. „Mindenesetre egy másik nemzedékhez tartozik. [...] Hányszor megesik, hogy mikor a diákvendéglőbe sietünk, hirtelen belénk karol, s hosszan elbeszélget velünk, a leereszkedés vagy kitüntetés árnyéka nélkül. Igazi tanár [...], igazi nevelő.”¹² Azt hiszem, hogy ez a nekrológ már egyáltalán nem alkalmas a Négyesy-féle szeminárium jellemzésére vagy jelentőségének fölmérésére. De mégis van a nekrológnak egy olyan passzusa, amely már nem Négyesyről, hanem az új generációról szól, és mint ilyen különös figyelmet érdemel. „Egy ilyen gyakorlaton egy égő szemű, barna arcú, székszárdi fiatalember olvasta fel verseit – köztük a Spinozáról szóló szonettjét is – és fűszeres, új rímeit, ideges anapesztusait éppoly egyénien éneкли, mint manapság: Babits Mihály. Ezeket a verseket a másik héten én bírálom. Akkor parázs vita támad. Fönn a »hegypárton« egy lobogó hajú, fekete ifjú egyszerre fölpattan, s rendkívül indulatosan kijelenti, hogy a költészet célja csupán a haladás, a társadalmi jólét előmozdítása s a közéleti bűnök, visszaélések ostromozása lehet, mire én odavetem, hogy a múzsa mégse szobalány, seprője sincs neki. A terem megzajdul. Tapsolnak és füttyölnek.”¹³ Kosztolányi itt valószínűleg több szemináriumot egybeamosott; de a szöveg mégis egy hallatlanul fontos utalást tartalmaz Kosztolányi és Babits első konfliktusára. A kutatás mai állása szerint vagy 1903 őszén, vagy 1904 tavaszán, az egyik szemináriumon Kosztolányi megbírálta Babits verseit és műfordításait.¹⁴ De

¹⁰ Kosztolányi Dezső, *Tükörfolyosó. Magyar írókról*, szerk. Réz Pál, Osiris, Budapest, 2004. 244. Abban az időben (valószínűleg) szokás volt az elhunyt tanárokat tantermekben fölgravatolni; egy ilyen esetről az akkori szabadkai gimnazista, Brenner József is beszámol a maga korai naplójában.

¹¹ I. m. 245.

¹² Uo.

¹³ Uo.

¹⁴ Kosztolányi Dezső, *Levelezése I*, i.m.139. jegyzet.

álljunk meg egy pillanatra: Négyesy szemináriumán a fölolvadásokat szabad vita követte, amely az esetek egy részében heves volt. De azt valószínűnek tarthatjuk, hogy a felolvasott szövegekkel kapcsolatos vita az adott ülésen lezajlott. Az pedig valószínűtlen, hogy a felolvasott szövegeket köröztették volna, és írásbeli hozzászólások születtek volna. A Négyesy-szemináriumon azonban nemcsak íróként, hanem kritikusként is fel lehetett lépni. Szerintem ezért Kosztolányi egy második fellépésen Babits kritikusaként mutatkozott be, amire 1904 késő telén vagy 1905 kora tavaszán kerülhetett sor. Babits erre a föllépésre később a „kritikátlan kritika” kifejezést aggatja,¹⁵ ami valószínűleg azt jelenti, hogy „minősíthetetlen kritika”. E kritika töredékesen fennmaradt a Babits-hagyatékban, és Kelevéz Ágnes publikálta először, 2008-ban.¹⁶ A Kosztolányi-levelezés jegyzeteiben azt olvashatjuk, hogy Kosztolányi elismerően beszélt Babits verseiről, műfordításait viszont „megsemmisítő fölénnel tárgyalta”.¹⁷ Ezzel szemben azt hiszem, csak a megsemmisítés hevésségében lehet különbséget tenni. (1) „A kezem ügyében lévő darabok közül föltétlen elsőbbséget adok szonettjeinek, melyekbe gondolat és érzelmvilágának legbecsesebb kincseit rakta le. Nagyon jól bánik e műformával, s bár nem mestere a technikának, mindég érzek valami lüktető erőt, mely a gondolatokat összefűzi.” Aztán még egyszer: „A műgond [...] nem [a] legerősebb oldala darabjainak.”¹⁸ (2) „Kell-e ezek után beszélnem műfordításairól? Alig hiszem, hogy valaki is lenne, ki a mondottakból meg ne alkotta volna ezekre vonatkozó ítéletét. Az ily nyers és szilaj egyéniségek, kik nem sokat adnak a formára, s a kifejezés művésziességére, nem születtek műfordítónak.”¹⁹ Ez a „kritikátlan kritika” Kosztolányi és Babits korai barátságának első nagy töréspontja.²⁰ (A diákok erős rivalizáló beállítottsága egyébként teljesen érthető, ha arra a patetikus, küldetéstudattal átitatott beállítottságra gondolunk, amelyet a fentiekben Oláh Gábor versével próbáltam érzékeltetni.) Babits egy későbbi, augusztus 20-i, Szekszárdról írt levélben már így ír: „Látja, mindannyian keressük az új formát és azt egy nagyon régi formában találtuk meg. Érezzük azt a szörnyű dallamuntságot, amely elveszi kedvünket legszebb énekeinktől; hogy nem tudunk új ruhát adni nekik.”²¹ A hangnem békülékeny; ez nagy valószínűséggel szóbeli egyeztetéseket feltételez. De Babits ezt a „csapást”

¹⁵ I. m. 138.

¹⁶ Lásd Kelevéz Ágnes, *„Kit új korokba küldtek régi révek”. Babits útja az antikvitástól napjainkig*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2008. 189–196.

¹⁷ Kosztolányi Dezső, *Levelezés I*, i.m. 139. jegyzet.

¹⁸ I. m. 141–142.

¹⁹ I. m. 142.

²⁰ A levelezés korábbi kiadása alapján sokat elemzett dekadencia-vita (amely majd 1904 második felében zajlik) ehhez képest másodlagos. Ez a vita három részből állt: 1) Schopenhauer filozófiájának megítélése, 2) Arany költészetének viszonya a dekadenciához és 3) az egység versus differencia elve.

²¹ I. m. 171.

elfelejteni sohasem fogja. Most már csak egy kérdést szeretnék föltenni: észrevette-e Négyesy a diákok rivalizáló konfliktusait, és ha igen, mit szólt hozzájuk?

(2. *Városok, temetők, fák*) Brenner József 1903. szeptember 10-én ezt írta naplójába: „Dide küldött Pestről Lálka néni által Reviczky sírjáról virágot. Íme.”²² (Az eredeti naplóban a virág helye még látszik, de maga a virág már hiányzott.) Tudjuk, hogy a tanulmányai megkezdésekor 1903. szeptember elején Budapestre költöző Kosztolányi édesanyja kísérte el.²³ És mielőtt visszautazott volna, a fiával kiment a Kerepesi úti temetőbe Reviczky Gyula sírját meglátogatni. Reviczkyról Kosztolányi majd élete vége felé egy esszében ezt írja: „Fiatal anyáink költője ő, aki annak idején az újszerűség varázsával ejtette meg szívünket.”²⁴ Az anyáink nagy valószínűséggel a saját édesanyját és Brenner József mostohaanyját jelenti. Kosztolányi figyelmetlen lett volna? Nem azt kellett volna mondania, hogy „ejtette meg anyáink szívét”? „Köteteiben, melyeket még gyerekkorunkban lapozgatunk, száraz leveleket, összehérselt virágokat leltünk, melyekkel az áhítatos olvasónők megjegyeztek egy feledhetetlen verset, egy gyönyörű, különösen emlékezetes szakaszt.”²⁵ A fiúk most mintha az anyák tradícióját követnék; ők is Reviczkyt forgatják; de az ő szívüket nemcsak „megejti”, hanem a folytatói szeretnék lenni. A küldött virág így egyszerre jelentette az anyák tradíciójának vállalását és az egymás közötti köteléket. (De mintha Brenner valamit félreértett volna: a virágot nem a naplójába kellett volna beragasztania, hanem a Reviczky-kötetbe belehelyeznie.) Minek köszönheti Reviczky Gyula ezt a kitüntetett figyelmet? „Reviczky [...] korának lovagja és varázslója. A XIX. századvég szép, hervatag regényessége új életre támadt általa. Ő az első kávéházi bohém, aki lakás híján, a kávéház bársonypamlagján virrasztja át a hosszú téli éjeket, félrebillent fejjel, bóbiskolva egy feketéscsésze előtt.”²⁶ Ma már persze erősen megszépítőnek érezzük ezt a „szép, hervatag regényességet”. Nem, nem ez gyakorolt meghatározó hatást, hanem a halál gondolata. „Kevés költő volt oly ijedelmesen meghitt viszonyban az elmúlás gondolatával, a nirvánával, mint ő.”²⁷ Nézzük egy pillanatra az *Útra készen* című vers egyik részletét:

²² Csáth Géza, *„Méla akkord: hínak lábat mosni”. Naplófeljegyzések 1897–1904*, szerk. Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály, Magvető Könyvkiadó–Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2013. 466.

²³ Aki – miután egy éjszakát eltöltöttek a Vámház körül 3. szám alatt bérelt lakásban – rögtön új albérletbe költöztette a fiát, a rengeteg poloska miatt. Az új albérlet a Sándor utcában (ma Bródy Sándor utcában) található, a házszámot nem tudjuk. Kosztolányi 1904 áprilisáig fog itt lakni.

²⁴ Kosztolányi Dezső, *Tükörfolyosó*, i.m. 222.

²⁵ Uo.

²⁶ I. m. 223.

²⁷ I. m. 225.

Ó, jaj! Kegyetlen végzetünk,
Hogy e világra születünk!
Ó, vigaszunk, ó, balzsamunk,
Hogy végre mégis meghalunk!

Mivel Kosztolányi egyik első útja Budapesten Reviczky sírjához vezetett, ezért Budapesthez nagy valószínűséggel a kezdetektől hozzákapcsolta az elmúlás gondolatát; talán még úgy is érezte, hogy ez a város *ennek* a gondolatnak a székhelye. Aztán a megérkezése után alig egy hónappal ezt írta kedvenc unokatestvérének: „Egy soha nem hallott harmónia csendül fel költészetemben. Nem természetimádás. Bölcsesség és semmi egyéb. Az életet előkészítő iskolájául tekintem a halálnak; nagyobb célunk nem lehet, mint bölcsen meghalni tudni.”²⁸ És máris megjelennek a fák: „Már nem oly nagyon ragaszkodom az élethez, a lelkem fele ott van a múzeumkerti fák sápadtságában, s a sárguló pázsitban, s azt hiszem tíz év múlva annyira bölcs leszek, hogy bármely pillanatban oly nyugodtan gondolok a halálra, mint Buddha [...]”²⁹ Nem tudjuk, hogy Kosztolányi milyen olvasmányokra támaszkodik; az idézet a buddhizmusra hivatkozik, de az is lehet, hogy népszerű sztoikus szerzők tanulmányozása áll a háttérben. A legvalószínűbb az, hogy Kosztolányi autodidakta filozófusként a saját érdeklődését próbálta értelmezni és keretek közé helyezni. A halállal való bölcs szembenézés azonban Kosztolányinak sohasem sikerült; a halálhoz való bizalmas viszony még nem jelenti a fájdalommasság kiküszöbölését. (Gondoljunk arra, hogy Reviczky fentiekben idézett versében csak úgy sorakoznak a fájdalmas felkiáltások.) Nem, ebben az irányban nem sikerült Reviczkyt meghaladni. 1904 nyarán, tehát egy elvégzett tanév után, Kosztolányi leírja, hogy miként érzi magát Szabadkán és Budapesten. „Ő te szegény, szürke és unalmas Szabadka, mily poros és unott, sőt komikus vagy még az összevetésben is. Neked még az a jog sem adatott meg, hogy igazán rossz és unalmas légy [...]”³⁰ És aztán következik Budapest: „Nagyon sokat köszönhetek Budapestnek, de nem a tájnak, hanem a házaknak, ez óriási kőtartóknak [...]”³¹ A házaknak? A levél későbbi részében inkább arról ír Kosztolányi, hogy Budapesten egy általános szellemi pezsgés van. „Tudja, hogy mikor Ibsen itt hagyta Pestet, mit mondott? Azt mondta: dolgozzatok! A nagy költő nem talált szebb búcsúszót.”³² Amit Kosztolányi

²⁸ Kosztolányi Dezső, *Levelezése I. 1901–1907.*, i.m. 77.

²⁹ I. m. 78.

³⁰ Kosztolányi Dezső, *Levelezése I.* i.m. 115.

³¹ I. m. 116.

³² Uo. Ibsen 1891-ben járt Budapesten, a *Pesti Napló* az április 22-i számában így tolmácsolta Ibsen szavait: „Annyi friss, erőteljes előretörekvést, annyi életet és munkát találtam itt, hogy azokat a benyomásokat, amelyeket magammal viszek, életem legnevezetesebbjei közé sorolom.” I. m. 119. Azt nem tudjuk, hogy Kosztolányinak ez miért jutott eszébe, és miért ebben a formában.

lányi Budapestnek köszönhet, az a lázas szellemi megújulásban való részvétel. Így kerülheti el egy város, hogy „poros” és „unott” legyen. Kosztolányi minden bizonnyal szerette volna megformálni a maga Budapest-élményét. A hagyatékban maradt versek között szereplő *Esti Kornél rímei* így végződik:

Ha meghalok, mondjátok a síromnál:
*Budapest.*³³

Vagyis a halál közvetlenül összefonódik a várossal, és a saját halála is össze fog vele fonódni, de hogy pontosan hogyan, azt nem látjuk. Nézzük ezért Kosztolányinak egy 1905-ben született versét (*Az otthon* címűt), amely egy hazalátogatásról szól: „Az esteli vonattal hazamentem”. És a mulandóság, az élet értelmetlensége ebben a meghitt világban rohanja meg. Az elmúlás nem a poros és az unalmas kisvárost jellemzi, csak itt vannak meg az érzés fölmerülésének feltételei.³⁴ Hogy állunk tehát a nagyvárosi lét és a mulandóság viszonyával? A nagyváros házakból áll, „óriási kőtartókból”; és itt még a fák léte is eltorzul:

[...] a szegény fáknek köves ugar jut,
*s mind kétségbe'esve nyújtják égre karjuk.*³⁵

De sem a hatalmas kőházak, sem a kis szigetekbe kényszerített fák nem képviselik az elmúlást; inkább hosszú-életűséget és életrevalóságot árasztanak. Lehet-e azt mondani, hogy a nagyváros és a temető között van egy bizonyos analógia?³⁶ Az eddigi gondolatmenetnél mélyebbre megy a fentiekben idézett levélrészlet: „a lelkem fele ott van a múzeumkerti fák sápadtságában, s a sárguló pázsitban [...]”.³⁷ A lélek mindig az, ami valamit élővé tesz: az életünk így benne van azokban a dolgokban és tárgyokban, amelyek körülvesznek bennünket. És ezek közül Kosztolányi *nem* a kőházakat, *hanem* a fákat emeli ki (és most már teljesen mindegy, hogy csak egy kis szigeten élhetnek). De ugyanakkor a fák nem tekinthetők egyszerűen a mulandóság allegóriáinak. Az *Üllői-úti fák* három versszaka a fákhoz való háromféle viszonyt írja le. Az első versszakban a fákban benne van az az

³³ Kosztolányi Dezső, *Esti Kornél énekei. Válogatott versek és novellák*, Európa, Budapest, 2002. 99.

³⁴ „A gyertyalángnál a szabadban ettünk, / kísértve árnyként járt a múlt megettünk, / majd gyúlt a mécses, s a ház elpihent. // Én padra rogytam, s a bús éji csend / azt súgta, a futó élet lefoly, / bárhol keressük, célja nincs sehol.” Kosztolányi Dezső, *Összegyűjtött versei*, Szépirodalmi, Budapest, 1975. 575. Babits *Esti kérdés* című verse (1908) lesz az, amely minden középpontot és minden hozzárendelést el fog tüntetni.

³⁵ Kosztolányi Dezső, A nagy bérházban történt valami, in i. m. 15.

³⁶ A *Sorsunk* című vers így zárul: „A temető minden kövére az ember / kudarca s a sorsnak győzelme van írva!” I. m. 95.

³⁷ I. m. 78.

emberi életszakasz, amelyik éppen most múlik el: „ti voltatok az ifjúság”. Az első versszakot a búcsúzás fájdalmas gesztusa uralja: a lírai én „eltávolodik” a fáktól, amelyekben benne volt, és amelyekben a lelke benne is marad. A második versszakot a kívánság uralja (amely persze már az első versszakban is megcsendült). S a kívánság arra irányul, hogy a fák most mások felé, egy jövőző generáció felé forduljanak. Úgy, hogy „higgyék, örök az ifjúság”. Itt a fák már nem esetlegesen, hanem szükségszerűen kötődnek az ifjúsághoz. Most mindent a fák felől látunk: azt kívánjuk, hogy mások ne búcsúzzanak el, ne kelljen elbúcsúzniuk a fáktól. De aki elbúcsúzik a fáktól, az föl tud tenni nekik egy kérdést. A harmadik versszak az aktivitást mégis visszaadja a lírai énnel: aki elbúcsúzott, az tud kérdezni. A fák most bekerülnek egy általánosabb kontextusba: „Haldoklik a sárgult határ”.³⁸ A fák nem a mulandóság allegóriái, de nekik lehet föltenni az elmúlásra vonatkozó kérdést. Fontos még egyáltalán, hogy ezek a fák egy nagyvárosban legyenek? Éppen az Üllői úton? Igen, mégpedig a lírai én személyes élete miatt. Az ő tapasztalatához éppen ezek a fák tartoznak, tőlük kell megkérdeznie, nekik kell föltennie a kérdést:

Hova repül az ifjúság?
Feleljetek, bús lombú fák,
Üllői-úti fák.³⁹

(3. Az *Új Versek*, és ami utána következett) 1906. február 9-én jelent meg Ady *Új Versek* című kötete. Kosztolányi ekkor influenzával feküdt otthon, de tíz napon belül már megírta a véleményét Babitsnak. Valószínűleg nem olvasott még kritikai visszhangokat, de a sorai mégis beleilleszkednek abba az általános hangzavarba, amelyet Schöpfung Aladár így írt le: „Magyar költő még nem támasztott akkora zajt maga körül, mint Ady Endre. Ezt a zajt ő maga provokálta. Kürtharsogás közben lépett az irodalom porondjára, és mindjárt első megszólalásával harcba szólított mindenkit, az egész akkori magyar irodalmat.”⁴⁰ Kosztolányi tulajdonképpen két alapvető fenntartást fogalmaz meg, bár egyiket sem fejt ki pontosan. Az *első* úgy jön létre, hogy Ady verseit a saját egykori (most úgy érzi, Babitscsal közös) poétikai programja fényében veszi szemügyre. „Emlékezik még azokra a napokra, mikor együtt álmodoztunk a mi irodalmunk újraalkotásáról s a modern új szellemet, igaz ihletet és tudományos képzettséget követeltünk minden új költőtől?”⁴¹ Ez a műhely lehetett a Négyesy-féle szeminárium, de lehetett egy ezen belül vagy ennek

³⁸ A fenti levélben még a „sárguló pázsitról” volt szó.

³⁹ I. m. 87.

⁴⁰ Schöpfung Aladár, *A magyar irodalom története a 20. században*, Szépirodalmi, Budapest, 1997. 243.

⁴¹ Kosztolányi Dezső, *Levelezése I*, i.m. 440.

perifériáján kialakuló privát-baráti kör is.⁴² Mintha Ady föllépésével ez a program vereséget szenvedett volna. „Ma más idők járnak, s úgy látszik a mi tervünknek s egyúttal érvényesülésünknek jó ideig kell még várni. A modern irodalom trónusába egy kiállhatatlan és üres poseurt ültettek: Ady Endrét [...]»⁴³ Kosztolányi itt már elragadják az indulatai, ezért (túl az „üres pozőrségen”) próbáljuk összefoglalni, hogy mi is a baja az *Új Versekkel*. Nincs bennük igazi ihlet és tudományos-filozófiai műveltség. A *második fenntartás* még rejtettebben fogalmazódik meg: „Feltétlenül szóljon arról is, mit tart a magyar-szidásról, a »bús magyar ugar« féle kifejezésekről, mely őt a »nagyratörőt« [...] tönkre teszi.»⁴⁴ Mintha Kosztolányi itt nem is akarna mondani semmit, Babitsot kérdezi, de aztán megint elragadja a hév: „Nekem visket a tenyerem s felpezsdül bennem ugyanaz a vér, amely nagyapám eréből 1848-ban lecsurgott az isaszegi síkra. Mert vad magyar, fájdalmasan magyar vagyok, minden szociológiai tanulmányom ellenére is, s az is maradok.”⁴⁵ (A „szociológiai tanulmányokat” talán úgy kell értenünk, hogy bármilyen sokat is tudok és tanultam a társadalmi-történelmi valóságról.)⁴⁶ Föl kell tennünk a kérdést: mennyire volt nacionalista a Négyesy-féle szeminárium légköre? Négyesyről a levelezés egyik lábjegyzetében olvashatjuk: „A vitákat finoman, csöndesen udvariasan vezette. Sohasem volt merev az állásfoglalása, bár határozottak voltak az elvei – keresztény etika és nemzeti irodalom – melyeket mindenki ismert [...]»⁴⁷ Vagyis a szemináriumot egy mérsékelt nemzeti-nacionalista elköteleződés lenghette be. Ez persze különböző diákoknál más-más affinitással találkozhatott.

⁴² Erre utal a következő nekirugaszkodás is: „De másról álmodoztunk mi, kedves Mihály! De mások az Ön versei, [mint pl.] a Spinoza szonett [...]» Uo. Csakhogy a Spinoza-szonett – Kosztolányi későbbi emlékezete szerint – az általa a Négyesy-szemináriumban élesen megbírált versek közé tartozik. Babits nem is vette be az első kötetébe. Mindenesetre a levelezésben Kosztolányi a *különbözőség* poétikai elvével éppen Spinozával próbált szembeszégni, habár ez nem Babits Spinozája.

⁴³ Uo.

⁴⁴ I. m. 441.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Rákosi Jenő a *Budapesti Hírlapban* írta, feltehetően néhány nappal a verseskötet megjelenése után: „Természetesnek kell vennem, hogy a költő ismeri a Tiszát. Sok magyar vers énekel erről a folyóról. Mind reszkető, ábrándos szeretettel. Azért, amit Ady Endre ott meglát, Ady Endrének nem érdemes odamenni, vagy kínos ott lenni. Petőfinek testi-lelki gyönyör volt, amit a Tisza partján látni tudott... De volt-e valaha Ady Endre a Gangesz partján? Nem tudom, hogy lett volna... Mit gondol vajjon magában Ady Endre? Azt-e, hogy a Gangesz partján nincsen fokos, bamba, durva kéz és álombakó és a Tisza partján nem lehet nagy harangvirágot látni? Nem tudja Ady Endre, hogy a Gangesz partján néhány ezer angol ül zsarnokul sok millió bennszülöttön, kik közt a lepra és pestis és az éhhalál krónikusan pusztít és osztozik az angollal a zsarnokságban? Hej, micsoda úri nép, testben és lélekben a tiszamenti halász, csikós és földműves ez indus rabnéphez képest!”

⁴⁷ Kosztolányi Dezső, *Levelezése I*, i.m.100. jegyzet.

– Kosztolányi a levelével együtt elküldte verseskötetét is, és Babits nagy örömmel fogadta a felkínált „mi”-t és örült annak, hogy ismét rendeződhet a kapcsolatuk.⁴⁸ De aztán következik a vélemény, amely Kosztolányiéénál is sokkal sértettebb és durvább. Félelmetes szavak: „Igaza van: Ady Endre émelyítő poéta: ez a legtalálóbbszó rá: azt hiszem nincs a világirodalomnak alakja, akinek művei oly intenzív hatással volnának a hányószervekre.”⁴⁹ Ez egy rendkívül erős és indulatos kép; innen nagyon nehéz lesz visszafordulni. „Hogy nem nagy tehetség, azt bizonyítja modorossága és bamba, impotens önisméltése, de ez mást is bizonyít: hogy tétlen és lusta. Forma-slampetsége annál megbocsáthatatlanabb, mert nem őszinte s nem a tartalommal való küzdelmen alapul. Hiányzik belőle minden Knappheit – minden kapcsolat, keménység, ökonómia.”⁵⁰ Ugyanakkor ez a megjegyzés mégiscsak konkrétabb, mint Kosztolányié, az igazságtartalmát egy kicsit később érdemes lesz megvizsgálni. De most nézzük Kosztolányi második ellenvetését, amelyet Babits magára vonatkoztatva egyszerűen megismétel: „De a sok ízléstelenség közül a legnagyobb kétségtelenül a magyar ugarra való szitkozódás. [Habár] a témából van valami a levegőben.”⁵¹ Babits ezt a témát a legszívesebben letiltaná, vagy inkább csak származásbeli előfeltevésekhez kötné. „Vajon Ady ősmagyar családból származik-e? [...] De ha úgy van is, csak szeretettel szabadna e tárgyhoz nyúlnia. Széchenyit tisztelem, mert szidja a magyart [...]. – Magamnak [is] megengedném néha – mert (szintén minden szociológiai tanulmány ellenére – vagy következtében?) imádom a magyart – s »engem ér a lúg, ha fejét mosom.« Magyar vagyok, magyar nemesi családból származom (igen büszke vagyok rá), úgy apai, mint anyai részről [...]”⁵² (Azt hiszem, hogy mind Babitsot, mind Kosztolányit – a vita első hullámával összhangban – inkább ez az utóbbi vonás sokkolta.)⁵³ Később azonban ez az értékelés a *Vér és arany* című kötet megjelenése kapcsán alapvetően

⁴⁸ Hogy „közöttünk ismét összeillik a megtárgult kapocs”, i. m. 448.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ I. m. 448–449.

⁵¹ I. m. 449.

⁵² I. m. 450.

⁵³ Oláh Gábor írja: „A költészet az élet virága; tehát szépnek, elevennek, egészségesnek, megnyugtatónak felemelőnek, életkedvre derítőnek kell lennie; nem álmatag ellankadásnak, izgatónak, leverőnek és halálra keserítőnek. Azért megbocsássatok ti Ady Endrék, Kosztolányi Dezsők és ti többi új utat törők: nem bennetek látom az új kor magyar költőit! Érdekes lelkek vagytok, de németnek éppúgy beillenétek, mint franciának. A magyar pedig 2000-ben is magyar lesz!” Oláh Gábor: *Naplók* 1907. július 9. [http://mek.oszk.hu/01300/01327/html/Az_Ady-ellenesség_bázisán_Oláh_semmi_kivetnivalót_nem_látott_abban_hogy_Rákosi_Jenőhöz_forduljon_segítségért_„Méltóságos_Uram_..._a_mai_magyar_irodalom_kormányán_áll_sokszor_fordítja_is_a_kormánykereket_s_ez_nagy_hatalom_Kérem_férfias_önérzettel_kérem_legyen_nekem_kézen_fogóm_ebben_a_siralmas_magamra_hagyottságomban._\[...\]_Ha_Vörösmarty_szóba_állott_egy_nagy_Ismeretlennel_álljon_szóba_Méltóságod_is_egy_kis_ismeretlennel._Nincs_szebb_jellemvonása_a_nagynak_mint_a_kicsikhez_való_lehajolása.”_I.m.](http://mek.oszk.hu/01300/01327/html/Az_Ady-ellenesség_bázisán_Oláh_semmi_kivetnivalót_nem_látott_abban_hogy_Rákosi_Jenőhöz_forduljon_segítségért_„Méltóságos_Uram_..._a_mai_magyar_irodalom_kormányán_áll_sokszor_fordítja_is_a_kormánykereket_s_ez_nagy_hatalom_Kérem_férfias_önérzettel_kérem_legyen_nekem_kézen_fogóm_ebben_a_siralmas_magamra_hagyottságomban._[...]_Ha_Vörösmarty_szóba_állott_egy_nagy_Ismeretlennel_álljon_szóba_Méltóságod_is_egy_kis_ismeretlennel._Nincs_szebb_jellemvonása_a_nagynak_mint_a_kicsikhez_való_lehajolása.”_I.m.)

átalakult – bár ennek a levelezésben nyoma sincs.⁵⁴ Ebben a kötetben kétségtelenül van egy új vonás. Amikor korábban Kosztolányi Ady „nagyratörőségéről” beszélt, ezt fűzte hozzá: „ugyan hova a fenébe siet?”⁵⁵ S ezt talán egyszerűen úgy kell értenünk, hogy „miért van annyira oda magától?” A *Vér és arany*ban továbbra is egy omnipotens szubjektum áll előttünk, de már megtört, a halállal és az elmúlással szembesül. Így a versekbe egy új, különleges finomság és hajlékonyság kerül bele, ami valószínűleg megnyerte a Négyesy-kör tagjainak szimpátiáját. És ennek következtében már a magyarságra vonatkozó kérdés is egészen más színben jelenik meg. Kosztolányi 1907 decemberében egy tanulmányában így írt Adyról: „mert Ady Endre fájdalmasan, sírni valóan – ez a helyes szó – tragikusan magyar. Még sírása, még duhaj mulató kedve is magyar, még örök tiltakozása is a kevély Kálvin protestálására emlékeztet. Egy született lázadó, aki tettek hiányában verskatonákkal harcol, s formák bilincset tör. Fejedelmi öntudata, gőgös hite a méltóságos magyar paraszté, aki érezve a lelki nemességét, nyugodtan és bölcsen megveti a világot, és senki különbet nem ismer el maga fölött.”⁵⁶ Babits pedig 1909-ben így ír Adyról: „Magyar tehetség: ez az első száll. [...] E sajátságos léleknek egyik fő vonása valami dac. Magyar vonás. S ennek a magyar dacnak ebben a mai világban így kellett fejlődnie. Elszakadni, mindenáron, Nyugatra! Meg kellett jönnie ennek az érzésnek.”⁵⁷ Az ezredforduló körül kialakult új irodalomértelmezés szerint Ady nagy dacos lázadása nem tudta széttörtöni a tradicionális-romantikus magyar poézis-értelmezést. A nagy lázadás ellenére is fennmaradt a romantikának a nemzetet képviselő, és az annak fölemelkedésén fáradozó beszéd- és gondolkodásmódja. Ezért Ady költészetét „modern romantikusként” vagy „romantikus modernként” is jellemezhetjük.⁵⁸ Gondoljunk csak arra, hogy van egy bizonyos folytonosság Vörösmarty *Szózata* és a *Vér és arany* című kötet *Akik mindig elkésnek* című verse között.⁵⁹ De már Eisemann György rámutatott arra, hogy ez a kritika szem elől

⁵⁴ Tudjuk, hogy a kötet 1907 karácsonyára jelent meg, 1908-ra előredatálva.

⁵⁵ Kosztolányi Dezső, *Levelezése I*, i.m. 441.

⁵⁶ Kosztolányi Dezső, *Tükörfolyosó*, i.m. 358.

⁵⁷ Babits Mihály, *Tanulmányok, esszék*, Kortárs, Budapest, 2005. 326–327. És hasonlóan lelkes Oláh Gábor is: „Szilveszter éjszakáját Madai Gyulával, Bodor Aladárral, egy nagy tál tojásos kolbásszal, egy liter jó borral, meg Ady Endrével virrasztottam át. Adynak *Vér és arany* c. új kötete sajátságos, mély, szomorú dolgok fekete panteonja. Sokszor úgy zokog a lélek ebben a tönkrement emberben, hogy eláll a lélegzetünk. Az egész kötetnek olyasforma hatása van rám, mintha fekete nagy hajó úszna fekete tengeren; s a fekete hajóból halovány mély lila színek, itt-ott egy-egy bíbor sugár rivallana elő. A homo moriendus gyászát magyar költő szebben és igazabban ezer éve nem fejezte ki, mint Ady Endre.” Oláh Gábor, *Naplók*, i. h.

⁵⁸ Lásd Eisemann György, *Modernitás, nyelv, szimbólum*, in Szegedy-Maszák Mihály–Veres András szerk., *A magyar irodalom története*, II. kötet, Gondolat, Budapest, 2007. 690.

⁵⁹ Érdemes lenne csak a következő két versszakot összevetni. Vörösmarty: „S a sirt, hol nemzet sülyyed el, / Népek veszik körül, / S az ember millióinak / Szemében gyászkonny

téveszti azt a reveláló hatást, amelyet Ady versei (és talán mindenekelőtt a *Vér és arany* című kötet alkotásai) a század elején kiváltottak.⁶⁰ De hogy lehet ezt megmagyarázni, ha az újítást nem tekintjük alapvetőnek, ha úgy gondoljuk, hogy itt is csak a képviseleti beszéd továbbéléséről és megismétléséről van szó? A reveláló hatást – véleményem szerint – az okozta, hogy Ady ebbe a beszédmódba bevezetett egy reflexiót, és csak ezen áthaladva jutott el a hagyományos tematikához. Ezzel a korabeli befogadók körében nagy zavart keltett. Erre a zavart tanácstalanságra válaszolt később a *Vér és arany* című kötet *Én nem vagyok magyar?* című verse. S ez a válasz Kosztolányi és Babits első értelmezésére is vonatkozhatna:

Ős Napkelet olyannak álmodta,
Amilyen én vagyok:
Hősnek, borúsnek, büszke szertelennek,
Kegyetlennek, de ki elvérzik
Egy gondolon.⁶¹

(4. *A levelezés mintázatai*) Az Ady-kritika szorosabbra fűzte Kosztolányi és Babits kapcsolatát, ám a viszony újra lehűlt, amikor Kosztolányi 1906 júniusában megírja Babitsnak, hogy a *Budapesti Napló*hoz szegődik „belmunkatársnak”; ezt a lapot és munkatársait korábban mindketten megvetették. (Talán még addig is elmehetünk, hogy e lap általános megvetése egyfajta identitásképző tényező lehetett a Négyesy-körben, vagy annak peremvidékén.) Ezt követően 1906 novembere és 1907 júliusa között a levélváltás szünetel.⁶² 1907 őszén Kosztolányi egy katonai sorozás miatt Szegedre érkezik, és ekkor meg- és fölkeresi Babitsot – kibékülnek és össze-

ül.” Ady: „Mi mindig mindenről elkésünk, / Késő az álmunk, a sikerünk, / Révünk, nyugal-
munk, ölelésünk. / Mi mindig mindenről elkésünk.”

⁶⁰ „Az interpretatív nehézségek kialakulása szorosan összefügg azzal, ahogyan az Ady-líra olvasása reagált arra, ami kétségtelenül poétikai revelációként tört be a 20. század elejének elváráshorizontjára.” Eisemann György, *Modernitás, nyelv, szimbólum*, i. m. 690.

⁶¹ E vers két záró sora Rákosi Jenő fentiekben idézett kritikájára utal vissza: „Svábokból jött magyaroknak / Én nem vagyok magyar?” Rákosi Jenőt eredetileg Kremsner Jenőnek hívták, a családja a kiegyezés évében magyarosított Rákosira. (Szülei: Kremsner János és Vogel Anna.) Erre egykori középiskolai magyar tanárom, Vándor Endréné (született Szentgyörgyi Mária) hívta fel a figyelmemet, még 1975 tavaszán. És ezt már én mondom: ezzel Ady is visszaesett a puszta származás gondolatához, amit a recepció is sugallt, de aminek az *Új Versek* kötet még egyértelműen ellenállt.

⁶² A kapcsolat helyreállítása elsősorban Kosztolányinak volt szívügye. Augusztus 9-én ezt írja Juhász Gyulának: „Babits – sajnos – végleg megharagudott reám. Két hosszú levélben ostromoltam a szívét – hiába. Unalmasnak, nagyzónak talál; egyszóval utál, és nem kér belőlem. Ez életem egyik legnagyobb és legkeserűbb csalódása.” Kosztolányi *Dezső, Levelezése I*, i. m. 665.

geződnek.⁶³ Úgy tűnik, ebben az időben Kosztolányi élete az eseménydúsabb: a nyáron rövid olaszországi utazást tesz, Szabadkán kialakul egy szerelmi kapcsolata Lányi Hedrával, és pünkösdkor, május 19-én megjelenik első verseskötete *Négy fal között* címmel. Babits visszavonultan él, még verset is alig ír, valamennyi 1907-es keltezésű versén még a következő évben is dolgozott, vagyis teljesen kész vers nem is került ki a kezéből. (Az ő első önálló verseskötete csak két évvel később fog megjelenni, habár két évvel idősebb volt Kosztolányinál.) És közben egy „porvárosról” beszél, ami nagy valószínűséggel Szegedre utal.

Az utcán sápatag diákok,
a kertben vérszegény virágok,
az udvaron porülte fák.

*És testtelen felhők az égen
és fulladó szellők a réten
s a kapuk alatt vén kofák.*⁶⁴

Ez előtt a háttér előtt nagyon érdekes egy pillantást vetni az 1907-es levelezés mögött meghúzódó társas kapcsolatokra. Mindkettőjükre jellemző, hogy eltűnik az egyetemi miliő, nem beszélnek már az egyetemi élményekről, a tanáraikról, a barátok nagy része is eltűnik (így Oláh Gábor és Zalai Béla), csak Juhász Gyula marad meg mindkettőjük számára.⁶⁵ Az alábbiakban azt szeretném bemutatni, hogy a különböző életfelfogások és személyiségvonások a levelezés egymástól élesen eltérő mintázatait alakították ki. (1) Babitsnál egyértelműen a család lép előtérbe, az édesanyja, Babits Mihályné Kelemen Auróra, a húga, Babits Angyal, aki ebben az időben a budapesti Erzsébet Nőiskola hallgatója, és öccse, Babits István, aki ekkor még a szekszárdi gimnázium tanulója volt. Egy meghitt családi levelezés bontakozik ki a szemeink előtt, amelyet nemcsak a gondoskodás, a figyelem és a szeretet sző át, hanem a szegénység is. Babits édesanyja a távolból is fia gondját viseli, karban tartja a ruháját, érdeklődik az étkezése után, tanácsokat ad a főbérlelőkkel szembeni viselkedésre vonatkozóan. Babits Angyal beszámol a kollokviumairól (főleg a természettudományos tárgyakból voltak nehézségei), verseket kér tőle, hírt ad a zsúrokról és szervezi a közös hazautazásokat (mivel Babits is Budapesten keresztül utazott Szekszárdra). Babits öccsének igen komoly tanulmányi problé-

⁶³ Az 1907-es év érdekessége, hogy ez az első teljes év, amikor már mindketten túl vannak az egyetemen, Babits Szegeden főreáliskolai tanár, Kosztolányi pedig novemberig a *Budapesti Napló* munkatársa, majd más lapokhoz szerződik. A nyár egy részét mindketten otthon töltik (Szabadkán, illetve Szekszárdon).

⁶⁴ Babits Mihály, *Egy vers, a porvárosból*, <http://mek.oszk.hu/00600/00602/html/vers1103.htm>

⁶⁵ Kosztolányinál levelezőpartnerei között a volt egyetemi társak közül megjelenik Mohácsi Jenő és Gedő (Goldenberg) Simon.

mái voltak; néha beszámolt a dolgozatairól, és arról, hogy most már egy kicsit jobban tanul, aztán megint nem. És közben újra és újra az egészségügyi tanácsok, figyelmeztetések a megfázás veszélyeire. Babits talán élvezi, hogy minden figyelem felé áramlik, de ezt a szeretetteljes odafigyelést nem, vagy alig-alig viszonzza. Babits édesanyja írja január 21-én: „Ugye mily sokat írtam most, már meg is untad, te bizonyosan érdekesebben írhatnál nekem, ha akarnál mindenről, amit ott a szép nagy városban látsz, tapasztalsz. Bár egyszer én is megnézhetném.”⁶⁶ Már itt érezhető egy enyhe szemrehányás. Aztán március 1-jén ezt írja: „Hát miért nem írsz? Igazán elszomorítasz, hogy oly keveset gondolsz reánk.”⁶⁷ Babits édesanyja április közepén megbetegszik, néhány napig ágyban fekszik, de levél továbbra sem érkezik. Május vége felé aztán elfogy a türelme: „Megint mit sem tudok rólad, édes fiam, amióta itthon vagyok, miért nem írsz, én már kétszer írtam azóta neked is, Angyálnak is, ő felelt is mind a kétszer, csak te hallgatsz oly régen megint, még azt sem tudom [meg]kaptad-e a küldeményem mind, és hogy hasznát veszed-e?”⁶⁸ Majd nem sokkal később a húga ezt írja neki: „Kedves Misi! Már igazán haragszom rád, hogy rólam tudomást sem veszel, pedig most biztosan nekem van több dolgom, s látod, te mégis eszembe jutsz.”⁶⁹ Levelet írni tehát annyit jelent, mint gondolni a másíkra, „tudomást venni róla”; s ez főleg a családtagokra vonatkozik. Ekkor még nincs tíz éve, hogy meghalt Babits édesapja, és ez nemcsak anyagi lecsúszást jelentett, hanem (elsősorban a család nőtagjaiban) egy rendkívül erős összetartozásigényt is kialakított. Babits maga mintha szabadulni próbálna ettől, amikor egy helyen így panaszkodik: „Minden apróságot, minden felesleges munkát velem végeztetnek. Most, hogy négy nap szünetünk van, és hogy a heti munkát (szombat este öt órakor) végre leráztam, sietek megírni ezeket a leveleket. [...] Bizony jobb szerettem volna ezeket a napokat Budapesten tölteni közöttetek, és ez könnyen lehetett volna, mert még hamvazószerdán is szünet van; azonban így is alig tudok megélni a fizetésemből, a pesti útra egyáltalán nem jut.”⁷⁰ A másokra való gondoláshoz tehát időre és pénzre lenne szükség; legalábbis Babits erre látszik hivatkozni. Kosztolányi 1907-es levelezésében már nyoma sincs a családjának. Korábban öccse néha-néha írt, kedvenc unokatestvérével pedig élénk kapcsolatban állt, de most ő is Budapestre került, a kapcsolat lazult, vagy már személyes találkozások formájában zajlott. Kosztolányi a maga levelezésében (ebben az időben is) aktív és meghatározó, ő keresi a kapcsolatokat. Az egyetemista társak közül már csak Babits

⁶⁶ Babits Mihály, *Levelezése 1907–1909*, szerk. Szőke Mária, Akadémiai, Budapest, 2005. 12.

⁶⁷ I. m. 24.

⁶⁸ I. m. 39. Babits Mihály édesanyja május 8. és 13. között Budapestre és Szegedre utazott, hogy két gyermekét meglátogassa. I. m. 271. jegyzet.

⁶⁹ I. m. 40.

⁷⁰ I. m. 18–19.

és Juhász Gyula maradt meg, mindkettőjük szeretetéért nagy küzdelmet vív (és ebben az évben nem, de általában sokat is veszekszik velük). A levelezésnek ebben az évben két szervező súlypontja van: egyrészt az újságírói munkán keresztül szerzett új barátok és ismerősök, másrészt az első verseskötet megjelenése nyomán kibontakozó beszélgetés. Én most csak az utóbbira összpontosítok. (a) Kosztolányi a kötetét megküldte Gárdonyi Gézának, habár nem tudjuk, hogy korábban milyen kapcsolatban állt vele. A kötetet Gárdonyi formálisan méltatja: „Az élet az érték. Az álom másodrendű. Erőt és lelkesedést kívánok Önnek a folytatásra!”⁷¹ (b) Lengyel Menyhért is kapott egy tiszteletpéldányt, és a következőképpen fogalmazta meg véleményét: „Nem akarok itt kritikai fejtegetésekbe bocsátkozni – ezt majd inkább szóval elvégezzük –, csak röviden jelzem, mik hatottak nagyon rám, s mi tetszik benne. Tetszik, hogy nem Ady utánpótlás – egészen más úton járó, erős, egyéni versek.”⁷² Kosztolányi feltehetően igen hálás lett volna, ha markáns javaslatokat kap az eltérések meghatározására, de ez elmaradt. (c) És most következik egy lélegzetelállító esemény: Ady Endre kritikát írt a kötetéről, amely a *Budapesti Napló*-ban (vagyis Kosztolányi lapjában) június 1-jén jelent meg (habár Kosztolányinak korábban megküldte). Ez egy meglehetősen furcsa, a felszínen rendkívül udvarias kritika, de a mélyréteget tekintve megsemmisítő. „Mintha csak az volna az egyetlen célja, hogy megmutassa, Kosztolányi Dezső nem is vethető össze övele, mert költészete öncélú és művelt formaművészet, amelyből hiányzik az emberi hitelesség, a mély, erős, megélt érzelmi töltet, a drámai erő, aminek viszont ő, Ady a birtokában van.”⁷³ Kosztolányi alázatos simulékonyággal válaszol, mintha nem akarná meghallani a megsemmisítő bírálatot. Nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy itt kezdődik az Adyval szembeni ellenszenv újabb fordulója. (d) Juhász Gyula a *Szeged és Vidéke* 1907. május 26-i számában közölte a maga kritikáját. Erre reflektált Kosztolányi: „szeretett barátom, kezeit csókolom a gyönyörű és igaz kritikáért. Ön lát engem, ön szeret engem. Önnek van szeme és igazi baráti szíve. Ön kritikus, ön poéta.”⁷⁴ Kosztolányi lelkesedése arra utal, hogy az összes többi kritikával elégedetlen volt.⁷⁵ A levelezés így Kosztolányi esetében kisebb részben a mű recepcióját, nagyobb részben viszont e recepció megbeszélését szolgálja. A levelezésnek ez a két, egymástól különböző mintázata a távolodás felé mutat. Az utak széttartanak (már megint).

⁷¹ Kosztolányi Dezső, *Levelezése I*, i.m. 629.

⁷² I. m. 643.

⁷³ I. m. 641. jegyzet.

⁷⁴ I. m. 635.

⁷⁵ Juhász Gyulának írja: „Amit ön írt a legszebb mindazok között, amiket eddig összevissza firkáltak rólam.” És ebbe minden bizonnyal nem csak a nyomtatásban megjelent kritikákat foglalta bele, hanem a levélbeli megnyilvánulásokat is. Lásd i. m. 635.

Z. VARGA ZOLTÁN

Irodalomtörténet és prózapoétika

A modern regény története a regényelméletekben: Lukács, Sartre, Barthes

Kálmán C. Györgynek, barátsággal

Az irodalomelmélet 20. századi történetét számtalan könyv vagy tankönyv elmesélte már, iskolák, irányzatok, programok vetélkedésére, különbségére építve elbeszélését. Érdekes próbálkozás lenne, ha e történetet egyszer a nagy műnemek és műfajok felől is megírnák: hogyan változtak az irodalmi műre irányuló alapvető szemléleti formák attól függően, hogy éppen versek, drámák vagy elbeszélő művek voltak az általában vett műalkotás eszményi megtestesítői. Persze a kísérlet megfordítva is tanulságos lenne: mit adtak az irodalomelméletnek, az általában vett elméleti reflexiónak az egyes műfajok elméletei és történetei? Ez utóbbi kérdéskör különösen izgalmas területe a prózai műfajok elmélete és története, hiszen az elbeszélő műfajok, kiváltképp a regény, a 19. század derekától fokozatosan az irodalom műfaji rendszerének és hierarchiájának centrumába kerültek, s ezzel párhuzamosan az elméleti érdeklődés is megnőtt irántuk. A regény történeti kutatása mellett a 20. század elején megszületett az elbeszélés strukturális szerveződését vizsgáló narratológia, azaz elbeszéléselemélet, amely a század során igazi interdiszciplináris, az irodalomelmélettől bizonyos fokig el is szakadó kutatási területté nőtte ki magát. De a regényelméletek 20. századi alakulástörténetének másik nagy ösztönzője nem annyira a narratológia, mint inkább egy történeti esemény, mégpedig az ún. modern regény század eleji megjelenése volt.

Úgy tűnik, hogy amit modern regénynek nevezünk, az nem csupán irodalomtörténeti jelenség, hanem sajátos regénytípus is. A modern regény ugyanis néhány jól megfigyelhető poétikai és filozófiai kérdés köré rendeződik. Ezek közé tartozik a szubjektivitás nyelvi megjeleníthetőségének és a tudat átírhatóságának kérdése, az idő elbeszélésbeli megalkotásának, ezen belül is a jelen megszövegezésének problémája. A 20. század elején fellépő elbeszélők számára problematikussá vált

a regényszereplő alárendelése a cselekménynek, a fiktív, elbeszélt világ morális jelentésének egyértelműsége, ideológiai egyszólamúsága, sőt az elbeszélt világ ontológiai stabilitása is. Számos lehetőséget kínált az elbeszélői szerepek és az elbeszélt világ kapcsolatának új összefüggésbe helyezése, a nyugati kultúra nagy mítoszainak újraértelmezése. A 20. század első felének nagy regényírói (Proust, Woolf, Joyce, Kafka, Mann stb.) e kihívásokra a konvencionális, realista elbeszélés-módok kritikájával válaszoltak. A 19. századi realizmus reprezentatív műveinek és alkotóinak poétikai öröksége főként az emberi tapasztalat intenzitásának és összetettségének – különösen ami annak testi és temporális dimenzióit illeti – redukciója miatt vált nehezen folytathatóvá. A modernség írói a valószerű elbeszélés, a pszichológiailag és társadalmilag könnyen azonosítható karakterek és szüzsék túlzott előtérbe helyezésével, következésképp az elbeszélhető emberi tapasztalatok korlátozásával, az írható és elbeszélhető tartományának leszűkítésével vádolják a realizmust. Az átfogó értelemben vett modernség irodalmi programjának egyik legfontosabb pontja éppen ezért az emberi létezés igazságának esztétikai és ismeretelméleti értelemben vett kutatása lett. Ez a kutatás, amely a modernség rendkívül összetett és olykor széttartó programjának egyik közös nevezője, nem csupán hagyomány és újítás történelmi dialektikájában, vagy valamiféle formai kísérlézésben ragadható meg, hanem a múlttól örökölt irodalmi formák módszeres vizsgálatában, a kimondható és az elbeszélhető, következésképp az elgondolható és érzékelhető tartományának nyelven keresztül történő szélesítésében is.

A modern regény fent vázolt történeti-poétikai problematikája hatással volt a 20. századi regényelméletekre is. A modern regény mibenlétét firtató elméleti megközelítésekben a műfaj meghatározása, prózapoétikai jellemzése mellett igen fontos szerep jutott egyfajta történeti érvelésnek. Lukács György,¹ Mihail Bahtyin,² Jean-Paul Sartre,³ Roland Barthes,⁴ vagy időben hozzánk közelebb Wolfgang Kayser,⁵ Victor Žmegač,⁶ illetve Dorith Cohn⁷ megközelítéseiben a regény, időnként a próza, s néhol egyenesen az irodalom alakulásának (fejlődésének, hanyatlásának) olyan történetei bontakoznak ki, amelyek minden szempontból meg-

¹ Lukács György: *A regény elmélete*. Magvető, Budapest, 1975. 479–593.

² Bahtyin, Mihail: *A regény és az eposz*. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*. Jelenkor, Pécs, 1997. 27–68; illetve *A tér és az idő a regényben*. In Uő.: *A szó esztétikája*. Gondolat, Budapest, 1976. 257–302.

³ Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?* Gondolat, Budapest, 1969. 27–160.

⁴ Roland Barthes: *Az írás nulla foka*. In Uő.: *A szöveg öröme*. Osiris, Budapest, 1996. 5–49.

⁵ Kayser, Wolfgang: *A modern regény keletkezése és válsága*. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2*. Kijárat, Budapest, 1998. 173–204.

⁶ Žmegač, Victor: *Történeti regénypoétika*. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I*. Jelenkor, Pécs, 1996. 99–170.

⁷ Cohn, Dorrit: *Áttetsző tudatok*. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei II*. Jelenkor, Pécs. 1996. 81–194.

testesítik a Jean-François Lyotard által „nagy elbeszélésnek” nevezett tudományos „metadiszkurzív stratégiát”. A *regény elmélete*, a *Mi az irodalom?*, *Az írás nulla foka*, vagy *Az eposz és a regény* nélkülözi a részletes irodalomtörténeti kutatómunkát (filológiai munka, teljes kontextusok áttekintése stb.), állításaik sokszor túl általánosítónak, példáik esetlegesnek tűnnek. És mégis megajándékoznak egy rendezett, kerek történet biztonságérzetével, sőt felfednek valamit a műfaj alakulásának dinamikájából, bizonyos történelmi formációinak változásairól.

A modern regény mibenlétét részben annak történetével, időbeli alakulásával megválaszolni igyekvők általam ismert elméletei két csoportba sorolhatók. Az elsőbe olyan elméletek kerülnek, ahol a *válság* eszméje (a műfajé, az emberi kultúráé, a társadalomé, a nyelvvé stb.) teszi lehetővé a regény történetének elgondolását. Ide tartozik Lukács György *A regény elmélete*, Jean-Paul Sartre *Mi az irodalom?*, Roland Barthes *Az írás nulla foka* és Wolfgang Kayser *A modern regény keletkezése és válsága* című műve. A regényelméleti írások másik csoportját az „anyag (téma, toposz) elméletei” alkothatnák, amelyekben a műalkotások alkotóelemei, ebben az esetben a prózapoétikai kérdések, az elbeszélés nézőpontjai (az elbeszélő pozíciója), a szereplők megalkotottságának és kidolgozottságának szintjei, a cselekmény és a szereplőalkotás összefüggései, az elbeszélő univerzum, az ontológiai helyzet, az elbeszéléstechnikák átalakulásai, lehetőségei és történelmi aktualizációi állnak a középpontban, mint például Mihail Bahtyin, Victor Žmegač vagy éppen Dorith Cohn fent említett művei. A következőkben a feladat szerteágazó volta miatt csupán a válság elméleteinek vázlatos bemutatására és elemzésére szorítkozom.

A regény alakulástörténetét társadalom- és civilizációtörténeti perspektívából bemutató elméleti művek közé tartozik mindenekelőtt Lukács György *A regény elmélete* (1920) című munkája. Korai művében – s itt most nem térek ki a regényt érintő elképzeléseinek későbbi változásaira, a realizmussal kapcsolatos vitákra – Lukács dinamikus módon közelít a regényhez, hiszen tisztában van az irodalmi formák értelmének változásával, ám azt nem történelmi, politikai és társadalmi folyamatokból vezeti le, hanem a létstruktúra és a gondolkodásmód absztrakt alakzataiból. A kivételezett kor a görögség, melyre az emberi létezés szerves, ám reflektálatlan állapota jellemző, s a két meghatározó, az aranykor mítoszát a maga ünnepélyességében és fensőbbségében kifejező műfaja az eposz és a dráma. Lukács ennek a világnak a megszakítottságából („a világ istentől való elhagyatottságáról” /547/, elidegenedettségről⁸ beszél) vezeti le a formák időbeli alakváltozatait (bár érdekes módon az elbeszélés művészetének sajátos anyagi problémái számára másodlagosak): *A regény története* igazi narratíva, amely a világ és a beszéd megbomlott rendjének összeforrasztása vezette kísérletek soraként mutatja be a regény történeti aktualizációit. Lukács műve első részében az eposzsal

⁸ „Az epikai individuum, a regény hőse a külvilágnak ebből az idegenségből jön létre” (523)

történő szembeállításán keresztül jellemzi a regényt, illetve annak problémáit. A regény lehetőségének feltétele az egyén kiszakadása az értékek szerves teljességéből, s az elbeszélés e világ helyreállításának keresését (legtöbbször belső, képzeletbeli útját) jeleníti meg a megismerés és a cselekvés kettősségében.⁹ Ezzel szemben az eposzban ábrázolt cselekvés nem a megismerés rendjébe tartozik, hanem egy szilárd világrend értékeinek szertartásszerű megerősítése. Témánk szempontjából fontosabb az értekezés második részében ismertetett tipológia (*Kísérlet a regényforma tipológiájára*), melyben Lukács a regényforma néhány alakváltozatát jellemzi. Valójában taxonomikus tipológiáról van szó, hiszen a felosztás nem rendszerelvű: Lukács nem állítja, hogy az általa kiválasztott négy minta (elvont idealizmus; dezillúziós romantika; a goethei nevelődési regény szintézise; az élet társadalmi formáinak meghaladása Tolsztoj regényeiben) lefedné a regény megvalósult vagy megvalósítható változatainak összességét. Másrészt a felosztás alapja nem a történeti dinamika: a regényformák kötődnek ugyan történelmi feltételeikhez,¹⁰ ám végül mintha az eszmény, az élet, az individualitás, a belső és külvilág stb. fogalmainak mitikus, szinte időtlen metafizikai kombinációi alkotnák az egyes mintázatokat. Nem tisztázott annak kérdése sem, hogy milyen folyamatok vezetnek az egyes mintázatok közti váltáshoz vagy éppen együttlétükhöz bizonyos történelmi korszakokban.

Sok szempontból (például a válságtudat középpontba helyezése a regény történetének meghatározása során) emlékeztet Lukács érvelésére Jean-Paul Sartre *Mi az irodalom?* című művének (1947) koncepciója. Igaz, Lukács 1914–1915-ben írott műve még a marxizmussal való megismerkedése előtt született, míg Sartre történelemfelfogása már nagyon is magán viseli a marxista ideológiakritika hatását. A tanulmány eredeti célkitűzéséhez képest (Mit jelent az elkötelezett irodalom koncepciója?) a terjedelmes „Kinek írunk?” fejezetben kibontott történelmi fejtegetéseiben arra keresi a választ, hogy milyen viszony fűzi az írókat a társadalom időben különböző politikai és gazdasági rendjeihez, milyen módon legitimálja a társadalom az író tevékenységét (s megfordítva: az író a társadalom e rendjét). Aszerint különít el „irodalomtörténeti” korszakokat, hogy az író (vagy ahogy ő használja: írástudó) milyen viszonyt tart fenn a működését lehetővé tevő uralkodó osztállyal, annak ideológiájával. Sartre történeti vázlatában az ideológiakritikát (az írástudóról, az értelmiségiről csaknem mindig megvetően, lekezelően beszél, a társadalom „ösztöndíjasának” nevezi) szociológiai természetű analízis alapozza

⁹ „a regényhősök – keresők. A keresés egyszerű ténye jelzi, hogy sem célok, sem utak nem lehetnek közvetlenül adva, avagy hogy pszichológiailag közvetlenül és megingathatatlan adott voltak nem valóban létező összefüggések vagy etikai szükségszerűségek közvetlenül bizonyos ismerete” (519)

¹⁰ „a szellemi szerkezetnek ugyanez a típusa más korokban másként kellett, hogy jelentkezzen” (553)

meg: a közönség, az olvasás és az írás technikai jellegű meghatározottságai (az írástudás elterjedtsége, az olvasók társadalmi származása, az ebből fakadó következmények, a közönség összetételének társadalmi és műveltségi szerkezete, az olvasás gyakorlatai stb.) társulnak a hatalomért folytatott politikai és ideológia harc ismert marxista elbeszéléséhez. Sartre figyelemre méltó erőfeszítést tesz, hogy vizsgálódását igazi dialektikus, a társadalmi mozgásokat és az irodalom saját-szerűségét egyszerre, kölcsönhatásaiban figyelembe vevő módszerre alakítsa, ám történeti víziójának mégis akadnak invariáns, időtlen elemei. Az író társadalmi helyzete, önlegitimációs stratégiája ugyanis minden történelmi alakváltozatában önnön alapvető parazita létmódjára és az ebből származó boldogtalan tudatra megy vissza. Paradox módon így van ez a történet kezdetén, a középkor bemutatásában is, amit Sartre mintegy a görögség lukácsi aranykorának fordított képeként fest le: az uralkodó osztály ideológiájával azonos, arra semmilyen rálátással nem rendelkező klérus a boldog tudatlanság állapotában „lubickol”. Ezt az állapotot Sartre – kevésbé negatív előjellel ugyan – de még a „klasszikus korra”, a 17. századra is érvényesnek tartja. Racine, Corneille, Descartes századát a hatalommal meg nem hasonlott, saját szerepére problémátlanul tekintő kornak mutatja be, ahol „a művész kritika nélkül elfogadja az elit ideológiáját, közönségének cinkosa lesz, semmiféle idegen tekintet nem zavarja kisdud játékát (...) az olvasás (...) az üdvözléshez hasonló hálaadó ceremónia, vagyis szertartásos megerősítése annak, hogy a szerző és az olvasó egyazon világból valók, és minden dologról azonos nézeteket vallanak” (100–101). Az igazi történelmi változást Sartre történeti vázlatában a 18. század hozza. Itt jelenik meg az a virtuális közönség, amely a művészt a hatalomhoz fűző szerződéses viszonyán kívülről szólítja meg. Az irodalom tudatára ébred saját autonómiájának (s áruvá válása után gazdaságilag is függetlenedik a hatalomtól), és többé már nem azonosul egyetlen társadalmi osztály ideológiájával sem. Sartre tulajdonképpen ettől a történelmi pillanattól eredezteti az író és az irodalom negativitását, a kétely és a kétségbevonás szerepét, mely egyúttal saját ellentmondásos helyzetének elfojtása is. Bizonyos tekintetben még a felvilágosodás eszméit is bírálja, hiszen az egyetemes ember és az emberi természet képzeiteiben a történelemtől való megszabadulást látja. Ám a 18. század egyben a jelen felfedezése is (amely többé már nem az örökkévaló egy alakzata), s az irodalom (melyen Sartre könyvében túlnyomórészt a prózairodalmat kell értenünk) ekkortól fogva irányul kortárs történésekre és ekkor jelenik meg társadalomkritikai funkciója is. Az utolsó nagy történelmi periódus Sartre elbeszélésében a polgárság győzelmétől egészen az írás jelenéig tart (a szürrealizmust említi utolsó példaként). Itt a győzedelmes polgári ideológiához fűződő viszony alapján Sartre kétféle írói szerepet mutat be. Az utilitarizmusra kevesebb szót veszteget, hiszen a hatalom ideológiájának optimista és didaktikus képviselője szerint egyszerűen az irodalom (helyesebben: az irodalmi funkció) kimúlásához vezet. A második opció viszont érdekesebb, mert annak a boldogtalan tudatnak, skizofrén állapotnak a történelmileg meg-

különböztetett, mert legkiélezettebb alakulataként határozható meg, mely végső soron az egész visszatekintő elbeszélés titkos hőse és mozgatórugója volt. Az autonómia eszméjét radikalizáló, önreflexív, önmagába forduló irodalomszemlélet Sartre szerint egyszerre tagadja meg és fogadja el az irodalmi intézményeket, az azok kínálta alkotó lehetőségeket és kereteket fenntartó polgári ideológiát, s a modernségnek is nevezett jelenséget Sartre ebből a szempontból egy újfajta testületiség, arisztokratizmus megnyilvánulásának tartja (ennek végpontját pedig az avantgárdban, közelebbről a szürrealizmusban látja). Lukács utópiából indult ki az irodalom kezdeteinek megidézésekor. Sartre a befejezésre tartogatja a maga utópikus vízióját, amely az irodalomtörténész számára persze ismét súlyos dilemmákhoz vezet, hiszen a történelem vége, a dialektika mozgásának megszűnése következne be, az osztály nélküli társadalomnak a permanens forradalom szolgálatába szegődött irodalmával.¹¹

Roland Barthes 1953-mas *Az írás nulla foka* című esszéje ezer szállal kötődik a Sartre által megkezdett és megnyitott gondolatmenethez, kritikához. De Barthes továbbmegy a formák és a történelem összekapcsolásában. Vizsgálódásait nem korlátozza az író társadalmi szerepének taglalására, hanem a társadalmi nyelvekben és beszédmódokban társadalmiasult ideológiák történelmi alakzatait tanulmányozza. Ebben Barthes következetesebb Sartre-nál, hiszen eleve tágabban jelöli ki vizsgálódási területét: míg Sartre eredetileg csupán a próza területére kívánta szűkíteni az irodalom és a társadalmi cselekvés kapcsolatának vizsgálatát (amit aztán kommentár nélkül kiterjesztett az irodalom egészére), addig Barthes eleve az irodalomnál tágabb kategóriából, az írásból indul ki, s valahol ott veszi fel a fonalat, ahol Sartre abbahagyta. Az elkötelezettség kérdésében rugalmasabb, kötődése a marxizmus-hoz kevésbé dogmatikus. A forradalmi és a politikai írásmódok tárgyalásakor szem előtt tartja a nyelvhasználat, a forma ethoszának azt a kutatását, amely ezen írásmód szubverzivitását nem egy előzetes politikai helyzet felmérésétől teszi függővé. A szocialista realizmus írásmódjának kritikája, a propagandisztikus beszédmódok ellentmondásainak, esztétikai, poétikai zsákutcáinak leleplezése és a nyelvhasználat hagyományainak nyomását mutatja: azt a folyamatot, ahogy a nyelvhasználat dogmává alakul, s öntudatlanul ideológiai célpontja eszközeit kezdi felhasználni és tovább örökíteni. Barthes történeti okfejtése mozaikszerűbb és esszéisztikusabb, mint Sartre-é. Gondolatmenetéből három nagy történeti formáció rajzolódik ki: a preklasszikus, a klasszikus és a polgári írásmód, amely a 19. század második

¹¹ „ám ha az irodalom egy napon képes lesz önnön lényegét élvezni, az író ... belevetetik majd a világba, az emberek közé, és az írástudó klerikusságának még a gondolata is elképzelhetetlen lesz. [...] Ebben az osztályok nélküli társadalomban tehát az irodalom az ön maga számára jelenlévő világ lenne” - „Az irodalom lényegénél fogva egy permanens forradalomban lévő társadalom szubjektívítása. Egy ilyen társadalomban meghaladná a beszéd és a cselekvés antinómiáját” (160)

felétől számtalan más írásmód kihívásával szembesül. Az *írás nulla foka* a modern irodalom teljességének tulajdonítja a nyelv ama válságát, melyet Sartre előbb a társadalmi létből és a történelmi mozgásból kiemelt költészet sajátjának tekint, majd a meghasonlott osztálytudat egyik jeleként értelmez. Barthes a modernség alapító aktusának tekinti az irodalom önreflexivitását, álláspontja szerint „a modernség egy lehetetlen Irodalom keresésével kezdődik” (23). Ennek a keresésnek a lehetséges útjait – „az irodalom öngyilkosságától”, vagyis az elhallgatástól a semleges írásmódig, a fehér írásig – Barthes csak utalásszerűen jelzi (Mallarmé, Camus, Gide, Cayrol). A nyelv sajátos politikumának kutatása, a forma ethoszának, a nyelv ellenállásának reménye persze Barthes-nál is utópikus, de az ötvenes években született későbbi írásaiban mégiscsak megnevezi azt a szerzőt, aki véleménye szerint megtalálja az arany középutat művészi autonómia és politikai, társadalmi állásfoglalás, illetve reflexió között, ez pedig Bertolt Brecht és a brechti színház.

Összefoglalva: a regényelméletekben vázolt, a szakításra és a válságra, vagyis a diszkontinuitás történelemfilozófiájára épülő nagy elbeszéléseknek heurisztikus szerepük lehet az irodalmi műfajok sajátos történelmi változatainak magyarázatában. E modellek jól tudják integrálni a társadalom, a kultúra, a művelődés, a politikai intézmények párhuzamos történelmi sorait az irodalomtörténeti vizsgálatokban. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a nagy ívű összefoglalások eltekintenek az egyes irodalomtörténeti korok irodalmi életének sajátos belső világától és viszonyaitól, tehát az irodalomtörténeti korszakokról készített közelképek készítésekor megvilágító erejük korlátozottabb.

Blogaritmus, avagy a poszt-ulánus kezéből még az egér sem rágja ki a dárdát

Hermeneutikai ötpercünk következik.

Bárki bármit mondhat.

Nem értem, mi a probléma. Másokat cáfolni – unalmas, rutinszerű, megszokott, olcsó dolog. Magunkat cáfolni – igazi kihívás, izgalmas, embert próbáló feladat. Tessék értékelni.

Az én levelezőprogramom, ha törlek vagy áthelyezek egy-egy levelet, mindig kiírja alulra: „Az üzenet sikeresen átmozgatva.” – Kezdem magam úgy érezni, mint egy üzenet-edző.

Höhöhö. Tanulság: ki-ki vigyázzon, mit ad meg a Word-dokumentum „Tulajdonságok” rubrikájában.

Narratológiai alapok. (Jövő órán röpdolgozat.)

Bocs, hogy ilyen későn szólok.

Fú, de jó kis elemzés.

Ráébredtem a valóságos szándékra. Csupa jót akarnak.

A pedagógustársadalom újabb rétegét sikerül megalázni és felbőszíteni.

Zamek, durrbele. Francba a részletekkel. Tanulja meg az a bűdös kölök, oszt jóvan.

Tiltakozás, osszátok meg. (De hát erre is szarnak. Mindenre.)

Én ezt is aláírtam – pontosabb és általánosabb. És ha még tíz lesz, mind aláírom.

„Köztéren ne etessél idegen madarakat, mert nem tudhatod, mekkorára nőnek.

Aztán meg cseszheted.”

Na, legközelebb nem kap a lelátón szotyit. Aztán megnézheti magát.

Eszemmegáll rovat, 956. rész.

Midőn egy kőbuta ember osztja az észt.

Egggggészen káprázatosan buta ember NN, az [...] szóvivője [...]. (Nyelvészeknek külön csemege a nyögések, ő-zések, belenevetgélések tanulmányozása. Külön fejezet lesz a jövő történeti fonológiáiban [...].)

Nincs büntudatom, ha azt mondom, valamilyen szinten ez a kétes halmazállapotú történészember még súlyosabb (csak körmönfontabb) szemétségeket mond, mint korábban, valamilyen szinten.

Mindig is a kedvencem volt ez a kulturált, halxavú istenembere, egyem a lelkit.

Nem, nem minden tudományos kutató kap ennyit. [...]

Hogy az asztalra szarni? Kicsoda? Én? Hát hol marad, kérem, a másik fél szellemi integritásának tiszteletben tartása? He?

Most látom, hogy egy honlap „megélhetési rettegőnek” nevez. Bele kell húznom ebbe a rettegésbe, valamit rosszul csinálhatok.

Valaki ezzel a keresőkérdeessel talált meg a neten: „hány tyuk van az anyam tyukjába” [sic].

Most már nem is díjat szeretnék kapni, hanem visszavont-díjat. Megnövekedtek az ambícióim.

Tekintetes Bíróság, börtönbüntetésemet szeretném zip formátumban, ftp segítségével letölteni.

Nem, nem vagyunk egyedül! Hazánk ismét a világ élvonalában!

A ma bejelentett Széchenyi-tervvel kapcsolatosan az országos tisztifőorvos közleményben figyelmeztette a lakosságot a túlzott tej- és mézfogyasztás egészségi kockázataira.

Mohácson létesül az ország legnagyobb vágóhídja. Helyes. Pusztaszeren kelte-tőüzem. Világosan dögkút.

Bréking. Hazánk: angyal. (Az EKINT angyalcsináló volna?)

Há'mos'mér'. [...] -nak van egy kis eladó ejrója. Még kívár.

Nagyon szeretem a rejtett utalásokat. Azokat az adóhivatal sem veszi észre.

Árrés, az üzletemberek istene (mit., gör.-lat.).

Na, ma este elszabadulnak az indulatok.

Ez van Kijevben.

A fene egye meg, milyen festői képek.

„Ballada a költészet hatalmáról” (ukrán diákok verseket szavalnak a roham-rendőröknek).

Néhányan arra vetemedtek, hogy tarkón lötték magukat.

„[<http://atlatszooktatás.blog.hu:>] Sok csodát találnak Janukovics ivano-frankivszki szerény kastélyában is a tüntetők. Például medvét is tartott az elnök. Minden háztartásban jól jöhet egy medve.” De nem afféle haszonmedve (pl. mosó-), hanem a tiszta esztétikai élvezetet szolgálja.

Na végre. Ez rendben van.

Én is. (Mármint: én is itt nőttem fel. [Ha egyáltalán.]

Ezt csak úgy, mert igen jó.

Na, ezt ma estére. Vagy legalább bele-bele. Vagy legalább a nyitányt.

Most ragyogóan süt a nap. (Mit tegyek, a véremben van.)

Vörösvértestek, fehérvérsejtek (neutrofil, eozinofil és bazofil granulociták, hat. eng. színezőanyag, monociták, limfociták), vérlemezkek, vérplazma (albuminok, globulinok, fibrinogén). (Mit tegyek, ez van a véremben.)

Gondolatok arra, ez a borzalmasan forró levegő milyen jól fog majd jönni télen, december-január tájkán. Ideje eltenni. Kicsumázni, hámozni nem szoktam, gyorsan megtöltöm a műanyag dobozokat, és be a mélyhűtőbe. (Egyesek doboz nélkül csinálják.) Télen, ha nagyon hideg van, előveszem, csak melegíteni kell.

Hagyaték.

Ha egyszer mégis meghalok, megíratlan vagy félbemaradt műveimet kérem a következő elemekből rekonstruálni, köszönöm:

A, Á, B, C, Cs, D, Dz, Dzs, E, É, F, G, Gy, H, I, Í, J, K, L, Ly, M, N, Ny, O, Ó, Ö, Ő, P, Q, R, S, Sz, T, Ty, U, Ú, Ü, Ű, V, W, X, Y, Z, Zs.

Kiegészíthető.

Ugyan már – papírlap a komputerek korában?

(Na jó, kéz kell, de nem ragaszkodom egy bizonyoshoz.)

Milyen kínos már.

Az idő mindent kirotál,

marad egy kóla, egy gyros-tál.

Ami a mai napot illeti.

1. Prímszámot nem ünneplünk. (Mondjuk... vallási okokból. De bármi más magyarázatot is elfogadok.)

2. Úgy döntöttem, itt most megállok. Bevárok mindenkit (aki idősebb, az fiatalodjon vissza), és ha mindenki itt tart majd, csapunk egy nagy bulit. Várjátok ki.

Mit adj neki? Személyes, nem túl drága, maradandó... Szép irodalmat ajándékbá! Vicc, de nem vicc. Egy kedves (névtelenségbe burkolózó) ismerősöm friss-meleget vállalkozása. Szuper ötlet, garantált kivitel. Nem vagyunk mindannyian írók, de egy novellát meg tudunk fizetni.

Szomorkodjon, akit illet.

Ma nem volt egy ismerősömnek sem születésnapja. Éljen!

Közreadja Csósz Ruben ispán és a Sosefélszbuk(sz)

Tabula gratulatoria

Agárdi Péter
Ambrus Judit
Balogh Magdolna
Barabás András
Bárány Tibor
Bartos Gabriella
Benda Mihály
Bene Sándor
Cseresnyési László
Csuhai István
Czeplédi András
Dávidházi Péter
Erős Ferenc
Fábri Péter
Ferenczi László
Földes Györgyi
Gecser Ottó
Gedeon Éva
Hegedüs Béla
Hites Sándor
Horváth Iván
Huszta Dóra
Jankovics József
Józan Ildikó
Kálmán László
Karafiáth Judit
Kecskeméti Gábor
Kelemen János
Kiss Gábor Zoltán
Klaniczay Gábor
Kovács János Máttyás
Köllő Márta
Laki Mihály

Lénárt Eszter
Madarász Aladár
Margócsy István
Mekis D. János
Miklósy Katalin
Nádasdy Ádám
Nagy Judit
Nagy Marianna
Nagy Mónika Zsuzsanna
Németi Józsefné
Nyíró Lajos
Orbán Jolán
Pajkossy Gábor
Pomogáts Béla
Radnóti Sándor
Róna Judit
Rónay László
Sári B. László
Schulcz Katalin
Széchenyi Ágnes
Szécsényi Endre
Szemere Anna
Széphelyi F. György
Szilágyi Ákos
Szörényi László
Szüts Miklós
Tardos János
Török András
Trencsényi Balázs
V. Bálint Éva
Vándor Judit
Varga László
Wessely Anna